HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE









HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

7

Paisaje de la Villa de Médicis: *El mediodía* (Velázquez). Museo del Prado, Madrid.



Retrato de Annie Bourdin (Zuloaga). Colección particular.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 13

sarpe



Fray Gonzalo de Illescas (Zurbarán). Monasterio de Guadalupe.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE
En portada:
Bailarina saludando (Degas). Museo del Louvre, París.

Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

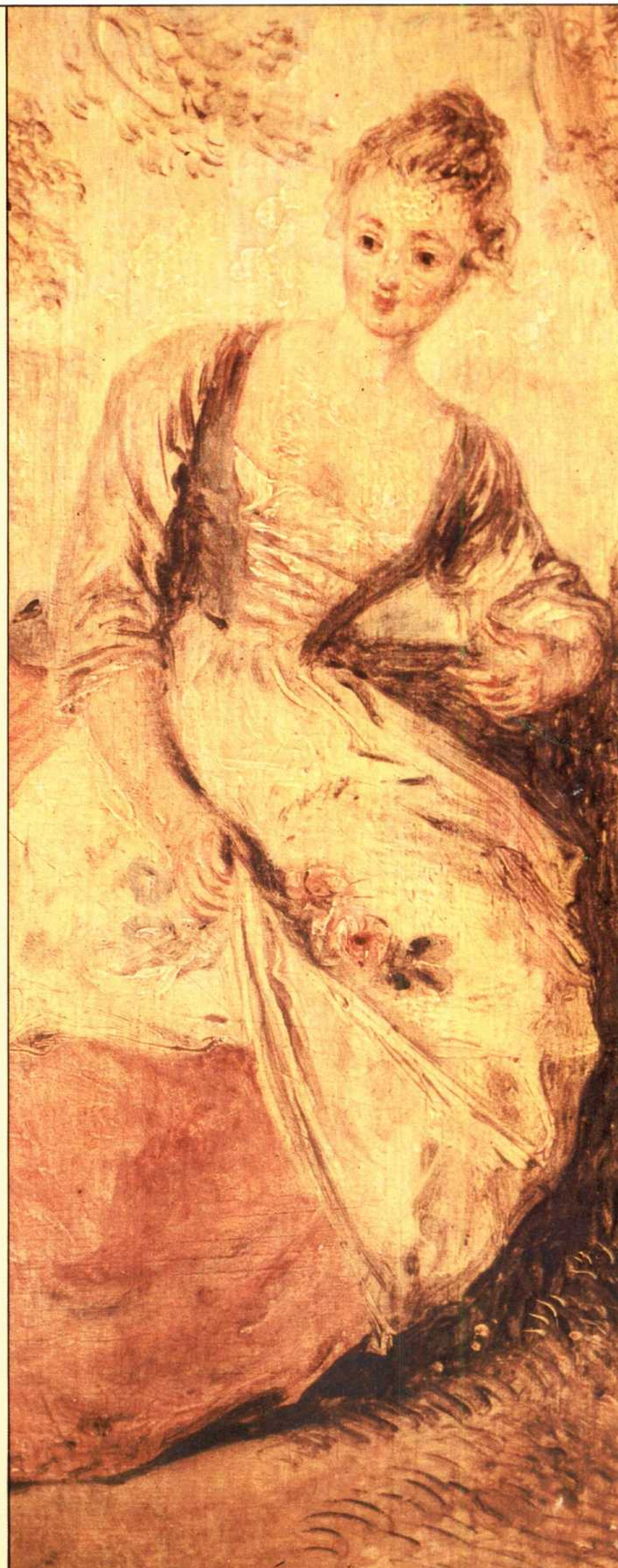
Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-601-4 (tomo XIII). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D. L.: M. 965-1984



Tríptico de la naturaleza: La naturaleza (Segantini). Museo Segantini, Saint-Moritz.

CONTENIDO

El Volumen XIII de la Historia Universal del Arte completa el diccionario biográfico de artistas iniciado en el Volumen IX, abarcando las voces Sch-Zu. Por tanto, en él se analizan en profundidad, entre otras, las personalidades y obras de Kurt Schwitters, el artista y poeta alemán que fundó el movimiento dadaísta *Merz*; de Scopas, escultor y arquitecto clásico griego famoso por el patetismo de sus esculturas; de Georges Seurat, el principal representante del neoimpresionismo; de Simone Martini, uno de los principales representantes de la escuela sienesa en el siglo XIV; de John Sloan, líder del grupo pictórico de Los Ocho y de la Escuela Ashcan de Nueva York; de Antoni Tàpies, fundador, junto con varios amigos, del grupo surrealista español *Dau al Set*; del danés Bertel Thorvaldsen, uno de los principales escultores neoclásicos; del pintor italiano Giambattista Tiepolo, el representante más importante del estilo rococó en Italia durante el siglo XVIII; de Tintoretto y Tiziano, los principales exponentes de la pintura veneciana en la segunda mitad del siglo XVI... y un largo etcétera.

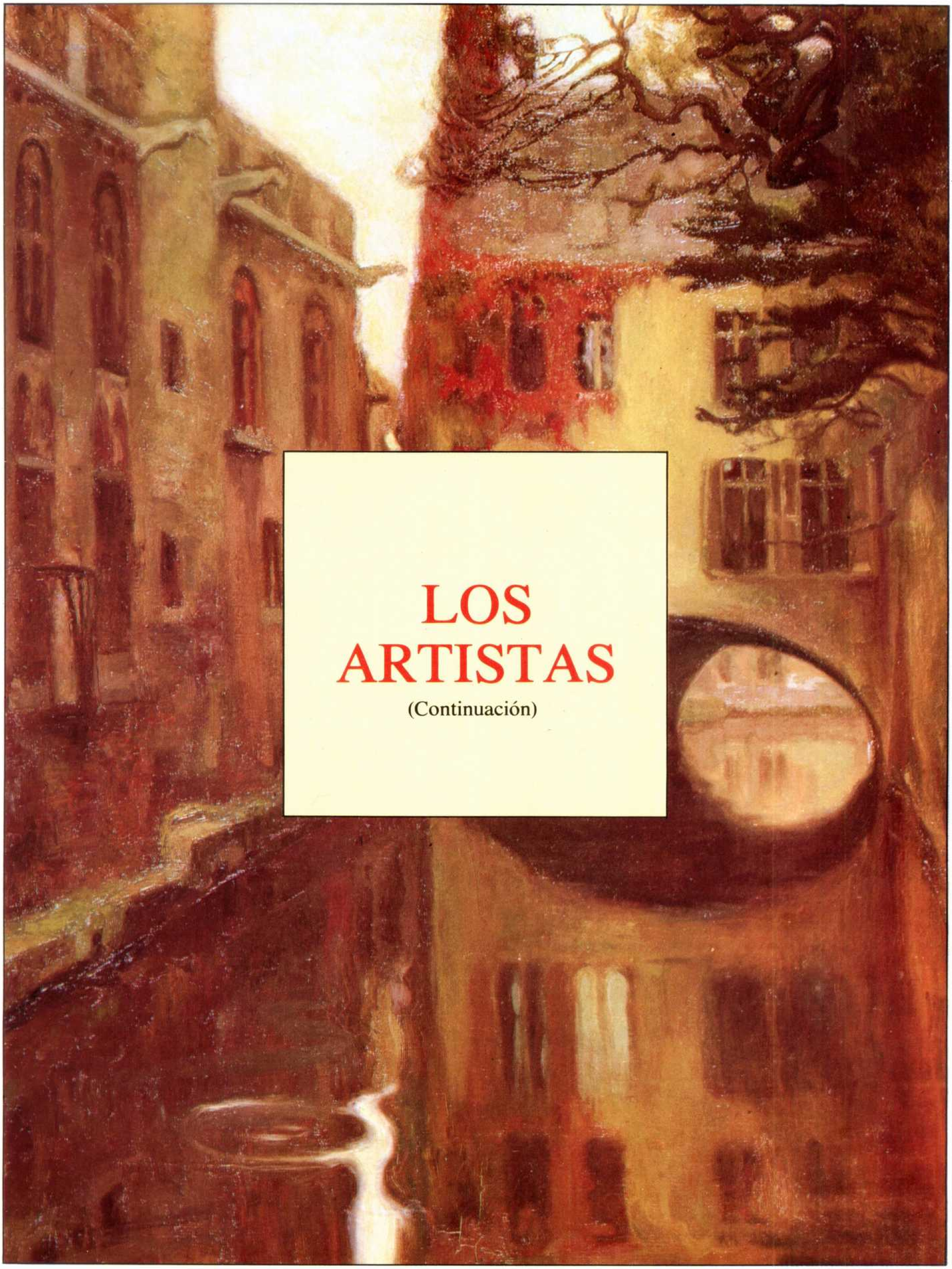


La amante inquieta o *Muchacha con rosas.* (Watteau). Musée Condé, Chantilly.



LOS ARTISTAS

(Continuación)



Casa sobre el puente (Rivera). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.





Kurt Schwitters: Interior de la primera *Merzbau*, en Hannover; 1923-26; destruida.

Schongauer, Martin c. 1430-91

Descendiente de una familia patricia de Augsburgo, el artista alemán Martin Schongauer alcanzó gran popularidad en su tiempo como pintor, aunque actualmente se le recuerda más por sus grabados. Sus primeras obras se caracterizan por tener una composición vigorosa pero un tanto desordenada y por poner largos palos verticales a su inicial «M»; su evolución técnica es paralela a la estilística. En su madurez, los matices y cambios de luz tienen una gran delicadeza y alcanza el clímax en su *Asunción*.
En los últimos grabados los palos de la «M» en sus iniciales se abren y doblan. Aunque Schongauer puso sus iniciales en todos sus grabados y en muchos dibujos, sus pinturas no están firmadas (lo que dificulta su atribución), y sólo *La Virgen del Rosal* está fechada (1473; S. Martín, Colmar). En 1488 Schongauer se trasladó a la cercana Breisach para pintar los enormes frescos del *Juicio Final* en la catedral (actualmente está en estado ruinoso). Murió en dicha ciudad en 1491, probablemente en la epidemia de peste.

Georges Seurat: *Bañándose en Asnières*, det.; óleo sobre lienzo; 201 × 301 cm.; 1883-4. National Gallery, Londres.

Schwitters, Kurt 1887-1948

El artista y poeta alemán Kurt Schwitters fundó el movimiento dadaísta *Merz*. Nacido en Hannover, estudió arte allí y en Dresde.
Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, en sus pinturas aparecen tendencias abstractas y expresionistas. Sus primeras obras independientes datan, sin embargo, de 1918-19, cuando hizo sus primeros collages y cuadros *Merz* (este término deriva del nombre de un banco —*Kommerz und Privat Bank*— que aparecía en el anuncio de un periódico que estaba recortando un día para sus *collages*, siendo aplicado por Schwitters a todas sus actividades artísticas y a la revista que fundó en Hannover en 1923).
Las pinturas *Merz* son composiciones abstractas. Las primeras resultan muy líricas y bellas, estando realizadas con alambre, cuerda, trozos de periódico y billetes que Schwitters iba coleccionando con sumo cuidado. Sus poemas tienen un ritmo similar al de sus obras, estando formados por frases banales, trozos de frases y fragmentos de palabras. Las pinturas *Merz* representan un ataque implícito a la idea de que el arte sólo puede surgir de materiales bellos y de alguien que posea una técnica especial y dotes creativas excepcionales. Las citadas pinturas eran, en opinión de Schwitters, obras de arte.
Su insistencia en que el *Merz* es un movimiento artístico y no antiartístico, junto con su apoliticismo, le ganaron la hostilidad del líder del dadaísmo berlinés, Richard Huelsenbeck, que le prohibió desarrollar actividades dadaístas en Berlín. Pero Schwitters era amigo de Raoul Hausmann, otro importante dadaísta berlinés, y éste le acompañó a dar una serie de conferencias en Praga en 1921. Su revista *Merz* (1923-32) era abiertamente simpatizante del dadaísmo.
En 1922 recorrió Holanda con Theo van Doesburg. Sus pinturas *Merz* posteriores, aunque siguen siendo collages de desechos, presentan influencias de *De Stijl*, siendo más rectilíneas y menos expresionistas. En 1923 empezó a trabajar seriamente en la transformación de su vivienda en Hannover en un perfecto ambiente *Merz*; con los años creó en ella una serie de habitaciones que parecían grutas mediante la acumulación de una inmensa variedad de objetos. Esta fue su primera y más elaborada



Merzbau (casa *Merz*); por desgracia, fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial.
Cada vez más ligado a los círculos abstractos y constructivistas, Schwitters colaboró con El Lissitzky en varios proyectos publicitarios hacia mediados de los años 20, experimentando de forma bastante radical con la tipografía. En 1932 se unió al grupo *Abstraction-Création*. Muchos de sus *collages Merz* de esta época reflejan estos contactos, siendo composiciones abstractas sobrias y sencillas.
Schwitters huyó de la Alemania nazi, estableciéndose en Lysaker, cerca de Oslo, en 1937; allí empezó a trabajar en una nueva *Merzbau* (también destruida en 1961).
Cuando los alemanes invadieron Noruega, en 1940, huyó a Inglaterra. Pasó un tiempo en campos de internamiento y posteriormente vivió en Londres, donde fue recibido con honores de artista de vanguardia; finalmente se estableció en Ambleside, en el Distrito de los Lagos. Allí empezó a trabajar en una tercera *Merzbau*, pero aún faltaba mucho para terminarla cuando murió.
La última ambición de Schwitters era crear «una obra de arte total». Su *Escenografía Merz* nunca se llegó a realizar, pero sus *collages* y construcciones influyeron bastante en muchos artistas desde el final de la guerra.

Scopas siglo IV a. de C.

El escultor y arquitecto clásico griego Scopas era originario de Paros. Trabajó fundamentalmente el mármol, desarrollando su actividad en la península, al este de Grecia y en Samotracia. En torno a mediados del siglo IV colaboró con Briaxis, Leocares y Timoteo en la decoración escultórica del Mausoleo de Halicarnaso. Mientras estaba en Asia Menor esculpió una de las complicadas columnas del Templo de Artemisa en Éfeso. Para Cnido hizo una *Atenea* y un *Dióniso*, obras que se vieron ensombrecidas por la *Afrodita* de Praxíteles.
Scopas fue el arquitecto y, probablemente, supervisor de las esculturas del templo de Atenea Alea en Tegea. También esculpió las estatuas de mármol de Asclepio e Higía a ambos lados de la estatua de Atenea Alea en la *cella*. El templo debió de ser construido basándose en el Mausoleo; era dórico, con columnas corintias en el interior y capiteles muy originales. El frontón occidental estaba decorado con *La caza del jabalí en Calidón* y el oriental con *La batalla de Aquiles y Télefo*. Las cabezas de héroes que se conservan indican que el estilo de Scopas era cúbico, con ojos profundos y bocas entreabiertas, a veces torcidas para expresar emoción (hay ejemplos en el Museo Arqueológico de Tegea y en el Museo Nacional de Atenas).
El aspecto patético de su arte ha sido destacado en exceso. Una *Ménade* sujetando a un niño que acaba de matar fue muy elogiada en verso y en prosa en su época.
También hay testimonios escritos de dos estatuas de *Anhelantes* (Pothos).

Martin Schongauer; *La Virgen del Rosal*; tabla; 201 × 112 cm. Iglesia de S. Martin, Colmar.



Jan van Scorel: *Paisaje alpino*; pluma y tinta marrón sobre papel; 21 × 16 cm.; c. 1518. British Museum, Londres.

Scorel, Jan van 1495-1562

El pintor holandés Jan van Scorel (o Schoorel) nació en Schoorl, y estudió en Amsterdam. Entre 1519 y 25 viajó

por Alemania, Tierra Santa e Italia, donde fue durante un tiempo conservador de las colecciones papales bajo el pontificado del holandés Adriano VI. Se estableció finalmente en Utrecht, donde llegó a ser canónigo. Su *Descanso en la huida a Egipto* (1530; National Gallery of Art, Washington, D. C.) tiene un estilo y formato italianizante, con un paisaje montañoso clasicista. El manto de la Virgen recuerda al que lleva en *La Virgen y el Niño*, escultura de Miguel Ángel que se encuentra en la iglesia de Nôtre-Dame de Brujas. Sus retratos resultan más típicos del norte de Europa, pero carecen de vida (por ejemplo, *Agatha van Schoonhoven;* Galleria Doria Pamphili, Roma).

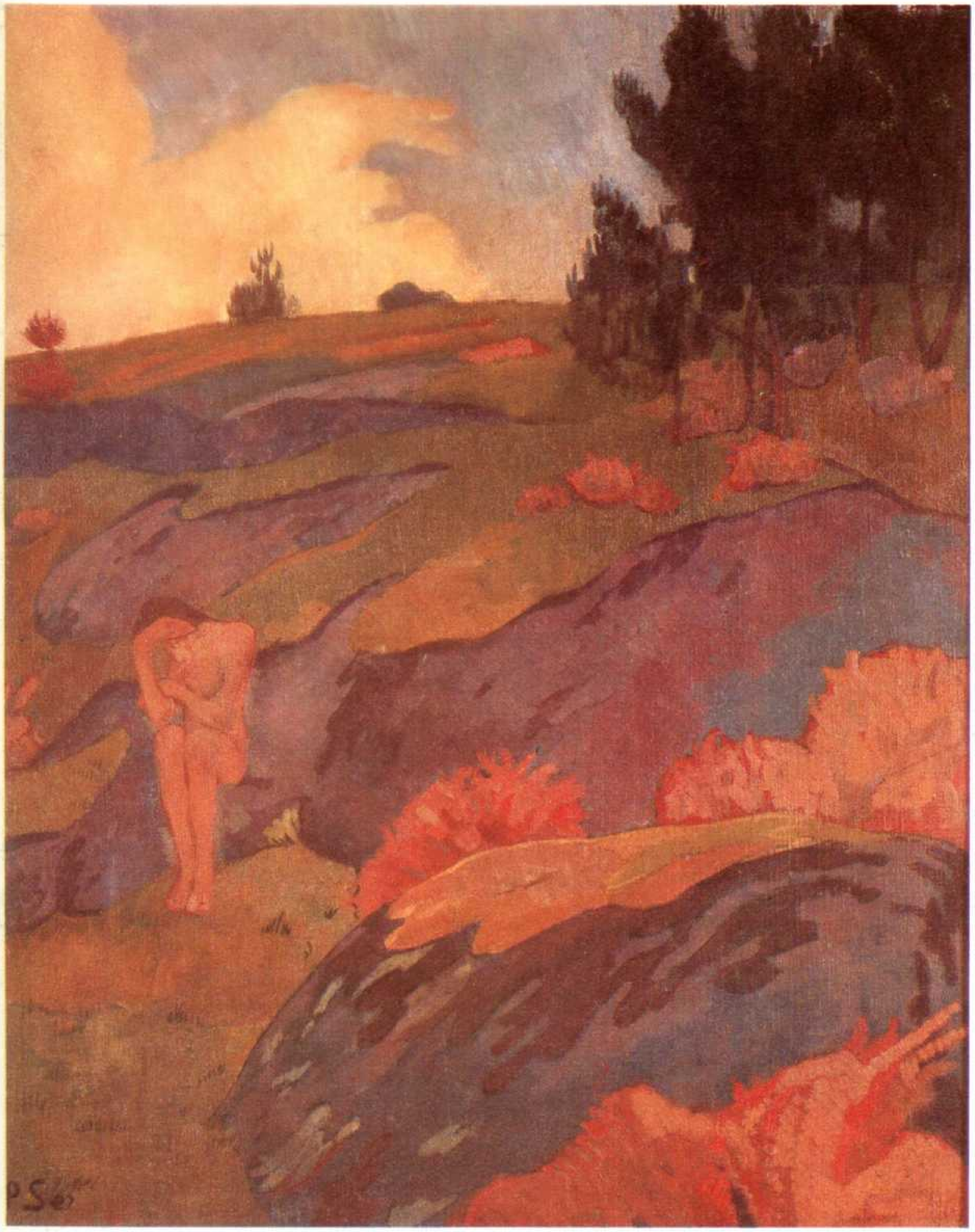


Sebastiano del Piombo: *Retrato de una dama romana;* tabla de chopo; 76 × 60 cm.; c. 1512. Staatliche Museen, Berlín.

Sebastiano del Piombo

c. 1485-1547

El pintor italiano Sebastiano Luciani fue llamado «del Piombo» por ser conservador del sello papal, privilegio concedido a artistas oficiales que él obtuvo en 1531. Era veneciano de nacimiento, y hasta 1511 su carrera es paralela a la de su contemporáneo Tiziano. Igual que él, pasó del estudio de Giovanni Bellini al de Giorgione, y participó en la terminación de al menos una obra inacabada de su maestro, *Los tres filósofos* (Kunsthistorisches Museum, Viena). En 1511 aceptó una invitación para ir a Roma y permaneció allí, salvo un viaje a Venecia en 1528/29, el resto de su vida.
Sus primeras obras seguras son dos cubiertas de un órgano con las figuras de *San Luis* y *San Sinibaldo* (1507-08; San Bartolommeo a Rialto, Venecia). Ambas reflejan la impresión que al autor le hicieron los frescos pintados por Giorgione en el Fondaco dei Tedeschi (actualmente la oficina de correos de Venecia), y están pintadas con gran delicadeza y sensibilidad cromática y lumínica, derivadas de Giorgione. El retablo de *San Juan Crisóstomo y otros santos* (1509; San Giovanni Crisostomo, Venecia) y el inacabado *Juicio de Salomón* (c. 1510/11; colección Bankes, Kingston Lacey, Dorset) muestran un clasicismo monumental que no aparece en las obras de Giorgione. Quizá reflejan la influencia de Fra Bartolommeo, que estuvo en Venecia en 1508.
Tras marchar a Roma, Sebastiano se hizo muy amigo de Miguel Ángel. Prácticamente todos los investigadores coinciden en señalar que varios bocetos preparatorios de dos de sus obras principales fueron realizados por Miguel Ángel. Dichas obras son *La resurrección de Lázaro* (1517-19; National Gallery, Londres), pintada para la catedral de Narbona frente a *La resurrección* de Rafael, y el fresco de *La flagelación de Cristo* (1520-24; San Pietro in Montorio, Roma). *La resurrección de Lázaro* es una bella pintura, pero la pincelada resulta tosca en comparación con la de las cubiertas del órgano de San Bartolommeo. La idea de una combinación de dibujo romano y cromatismo veneciano fue muy popular en el siglo XVI, pero la solución ofrecida por Sebastiano no es la mejor, ya que el pintor perdió lo más importante de su herencia veneciana. Quizá su obra romana más destacada sea la dramática *Piedad* que hizo hacia 1517 (Museo Civico, Viterbo). Vasari le consideraba un retratista, y varios retratos importantes pintados por él han llegado hasta nosotros. El *Retrato de una dama* (c. 1511-12; Staatliche Museen,



Berlín) conserva la delicadeza de sus obras venecianas; un ejemplo excepcional de su última época es *El nacimiento de la Virgen* (1532; terminado por Francesco Salviati; Santa Maria del Popolo, Roma).

Seghers, Hercules
1589-90 c. 1635

Se sabe poco de la vida de Hercules Seghers, el primero de los grandes paisajistas holandeses del siglo XVII, y sólo unas quince pinturas suyas han llegado hasta nosotros. Nació en Haarlem, y estudió en Amsterdam, con el paisajista flamenco Gillis van Coninxloo (1544-1607). A partir de aquel momento

Paul Sérusier: *Melancolía;* óleo sobre lienzo; 73 × 60 cm.; c. 1890. Colección de Mlle. H. Boutaric, París.

trabajó en varios centros holandeses, y probablemente también visitó y trabajó en Flandes. Parece ser que sus obras encontraron pocos compradores y que el artista murió pobre.
Las pinturas de Seghers contienen elementos de los paisajes flamencos del siglo XVI y de los de Adam Elsheimer (1578-1610), pero por otra parte son obras muy originales, en las que los detalles realistas se combinan con elementos visionarios grandiosos y sorprendentes. Sus paisajes suelen ser vistas panorámicas horizontales de valles desolados rodeados de altas montañas. Las diminutas figuras en ellos insertas aumentan la sensación de soledad y subrayan la profundidad del espacio y la majestuosidad de la naturaleza. A menudo se añade una nota dramática mediante la interacción de luz y sombra en el cielo y en la tierra. Los paisajes de Seghers influyeron en Philips Koninck y Rembrandt (que había comprado ocho cuadros de Seghers).

Segonzac, André Dunoyer de
1884-1974

El pintor y grabador francés André Dunoyer de Segonzac nació en Boussy-St.-Antoine (Île de France). Alcanzó fama internacional en el período de entreguerras con pinturas de la campiña de Île de France y Provenza. Sus tonos terrosos y verduzcos, aplicados al lienzo con paleta, recuerdan mucho a Courbet. Sus paisajes inspiran tranquilidad y reposo. Las figuras aparecen siempre descansando. Fue muy elogiado por los críticos conservadores por presentar una alternativa no dogmática y típicamente francesa al arte de vanguardia.

Sérusier, Paul 1864-1927

Paul Sérusier fue un artista y teórico francés, además del director de los nabis. Nació en París y estudió en la Académie Julian. Mientras visitaba Pont-Aven (Bretaña) en el verano de 1888, fue presentado por Émile Bernard a Gauguin, bajo cuya influencia pintó *El talismán* (1888; colección de J. F. Denis, Alençon). Esta obra es más una evocación de un paisaje con brillantes colores que una transcripción literal de éste, convirtiéndose en el manifiesto pictórico de los amigos de Sérusier de la Académie Julian (Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel y Paul Ranson), que consiguió unirlos para formar el grupo de los nabis. Durante los años 90 Sérusier desarrolló actividades nabi como escenografias (por ejemplo, decorados para la obra *Ubu roi*, de Alfred Jarry, 1896), ilustraciones de libros y decoraciones murales. Tras conocer a Jan Verkade, pintor de la Escuela

de Beuron, e influido por éste, se convirtió en teósofo a la busca de un arte basado en las proporciones sagradas y las relaciones cromáticas. Fruto de sus investigaciones fue la obra *ABC de la Peinture* (1922). Se sentía hechizado por Bretaña, su «pays spirituel»; murió allí en 1927.

Sesshu 1420-1506

El pintor japonés Sesshu, también conocido por Tokyo, fue el principal representante del estilo monocromo en la tinta china y es considerado por muchos de sus compatriotas como su mayor artista. Como todos los pintores de esa época que trabajaron en tinta china era un monje zen, y su obra es, en parte, una exploración consciente de la naturaleza de la realidad.
Sesshu nació en la provincia de Bitchu, cerca de la moderna Yokohama. Volvió al Japón occidental más tarde, sentando así un precedente para otros artistas importantes, que también trabajarían lejos de la capital. Fue discípulo de Shubun en el templo Sokokuji de Kyoto, que por entonces era el centro de la pintura zen de estilo monocromo en tinta china. De Shubun aprendió el sutil empleo de las aguadas, utilizadas en origen por la escuela Sung del sur.
De 1467 a 1469 visitó China en busca de maestros más avanzados, pero no encontró a nadie a quien considerara con suficiente categoría en la entonces dominante escuela *che*. Sin embargo, el efecto de su estancia allí se ve claramente en los cuatro grandes paisajes de las estaciones (Museo Nacional, Tokio) que pintó en China. Tienen la potencia arquitectónica y la organización racional características de la escuela *che*, pero son ajenas normalmente al carácter japonés, más emocional y decorativo.
Los majestuosos paisajes montañosos chinos y el estudio de las obras maestras de los períodos Sung y Yuan en Pekín dio a sus obras una gran espiritualidad.
Ésta se expresa mediante pinceladas precisas de tinta, a las que se añaden aguadas (frente al estilo de otros artistas de la época, como Bunsei, Gakuo o Soami).
A su regreso, Sesshu viaja a menudo por Japón. Algunas de sus últimas obras muestran una admirable fusión del sentimiento y el detallismo japoneses con el racionalismo chino, una síntesis jamás conseguida por las posteriores escuelas de inspiración china *kano* y *nanga*.
Su obra maestra es *Las cuatro estaciones* (colección privada), que representa una visión panorámica cambiante y detallista, aunque integrada en un conjunto perfectamente orquestado. La mayor parte de los detalles son japoneses, especialmente los paisajes marinos con barcos de pesca. Ninguna otra pintura japonesa nos transmite la sensación de potencia intelectual expresada a través de la pincelada de la manera que lo hace la obra citada.
En sus últimos años de vida, Sesshu desarrolló distintos estilos en breves temporadas, basados en unas pocas pinceladas controladas pero violentas, acompañadas de aguadas para sugerir montañas y profundidad (por ejemplo, *Paisaje Haboku o en tinta*, 1945; Museo Nacional, Tokio).



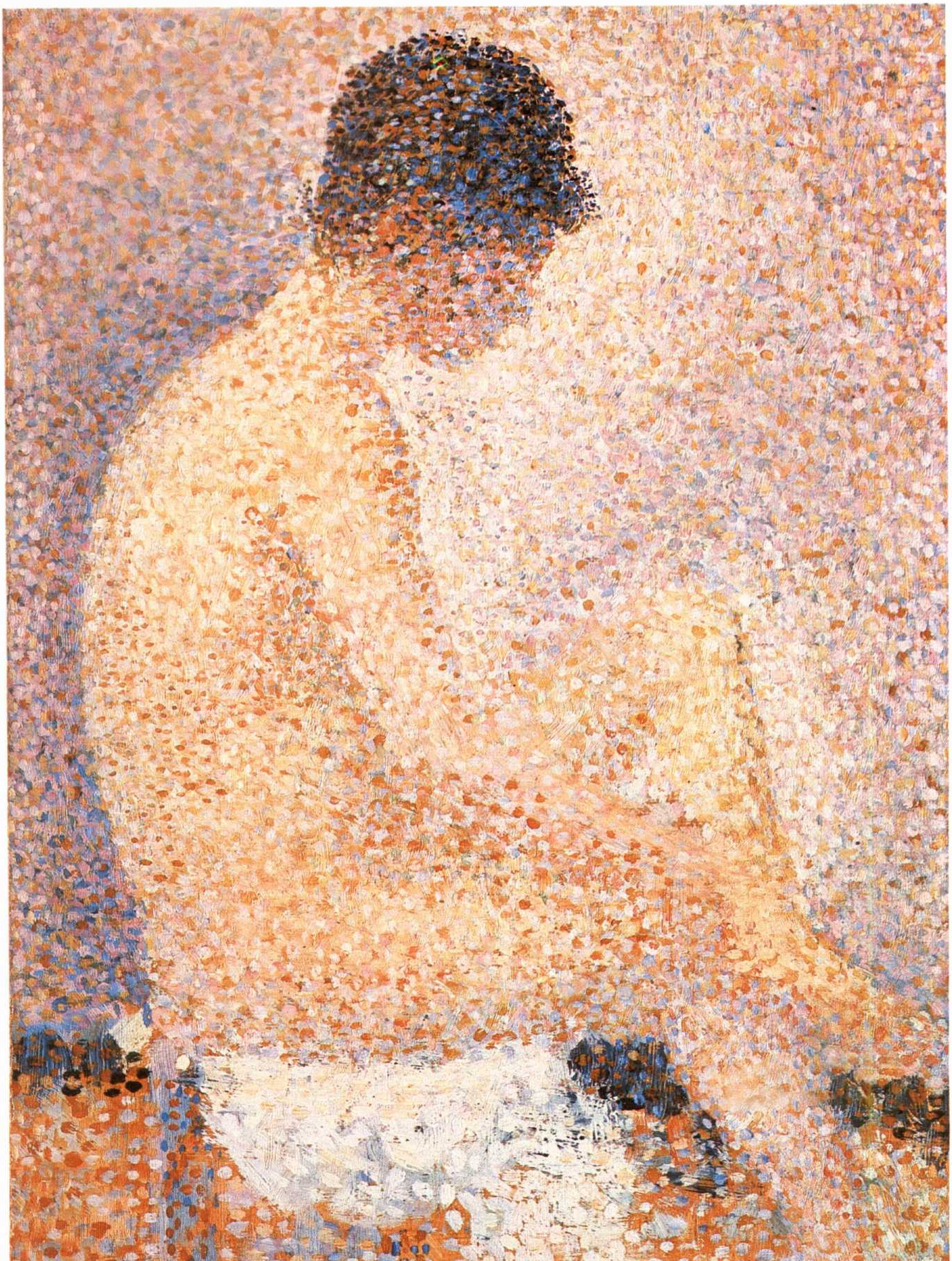
Georges Seurat: *Hombrecillo apoyado en un pretil* o *El inválido;* óleo sobre madera; 25 × 16 cm.; 1881-82. Colección Rothbart, Nueva York.

Georges Seurat: *Torre Eiffel*; óleo sobre tabla; 24 × 15 cm.; 1889. Colección particular, Nueva York.

Seurat, Georges 1859-91

El pintor francés Georges-Pierre Seurat fue el principal representante del neoimpresionismo. Nacido en París





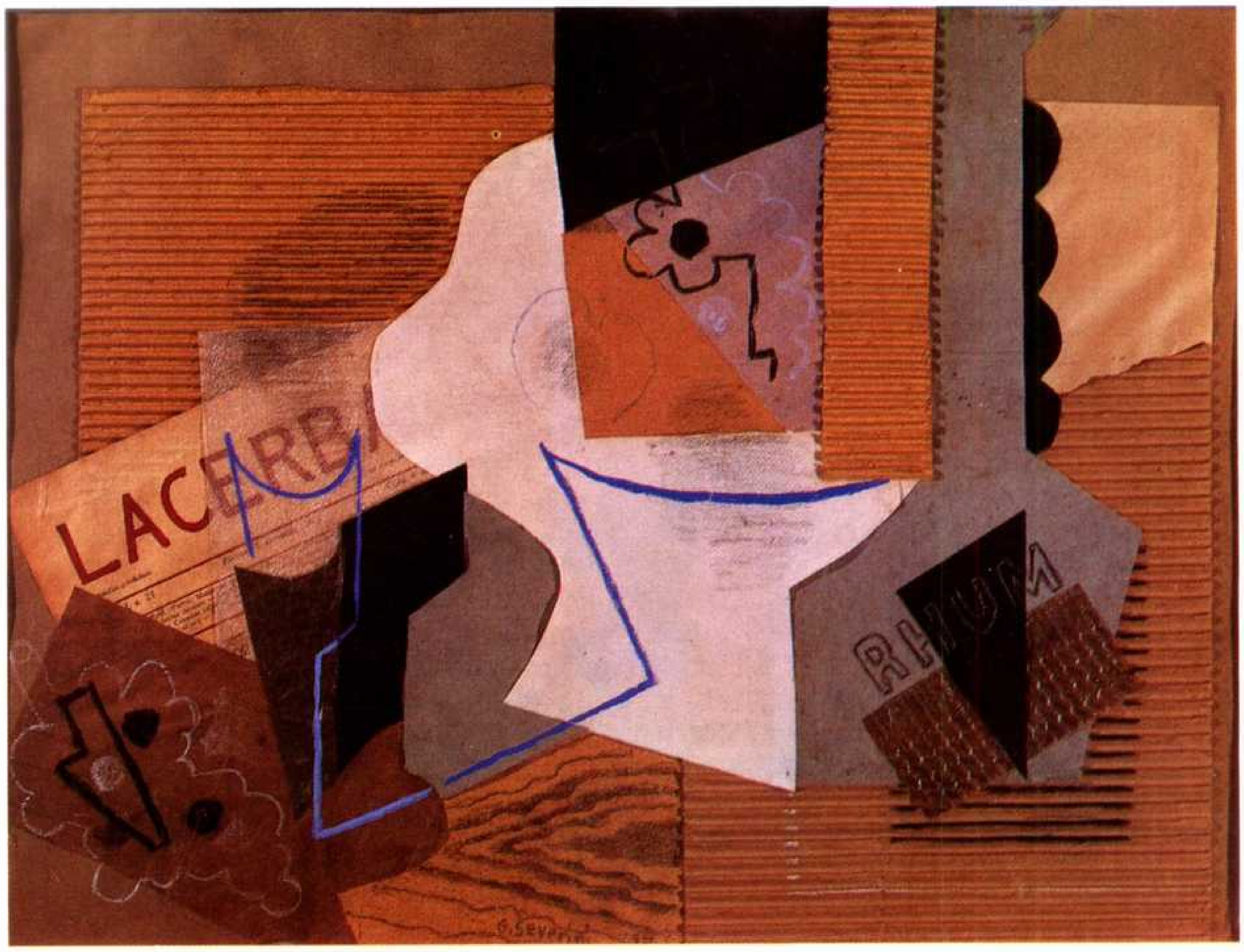
en 1859, estudió en la École des Beaux-Arts (1878-79). Hizo numerosos dibujos de esculturas clásicas (por ejemplo, del friso del Partenón), obras renacentistas (por ejemplo, de Piero della Francesca) y de Ingres; también hizo dibujos del natural, a menudo con un realismo que recuerda a Holbein. Durante su servicio militar en Brest (1879-80) dibujó escenas de la vida cotidiana. A su regreso a París siguió dibujando, a menudo con lápiz conté sobre papel duro («Michallet» o «Ingres»), consiguiendo unos tonos y texturas sorprendentes. Se conservan unos quinientos dibujos; a partir de 1882 los temas desarrollados suelen ser escenas campestres o de las calles y suburbios de París, en los que la influencia de Daumier es evidente. También dibujó escenas de circo y de café-concierto que, en cierta medida, influyeron en Degas. Seurat admiraba profundamente a Rembrandt y a Goya. A partir de estas fuentes de inspiración desarrolló un estilo de dibujo conscientemente clasicista: eran composiciones rigurosamente pensadas y racionalmente ejecutadas. Sólo sus dibujos le asegurarían ya un lugar destacado en la historia del arte. Por otra parte, a Seurat le interesaban mucho los problemas cromáticos. Desde su juventud había estudiado las teorías científicas del color. Hacia 1881 leyó tratados de óptica escritos por Michel-Eugène Chevreul, Ogden Rood y Hermann von Helmoltz; esto le permitió a la larga desarrollar un cromatismo y una pincelada sistemática, metódica y cuidadosamente analizada. También estudió en profundidad la obra de Delacroix, como se ve en su detallado análisis cromático de tres cuadros de este pintor. Sus primeras pinturas suelen tener formato pequeño y a menudo están realizadas sobre tela: predominan los paisajes de los alrededores de París. Se observan influencias de la escuela de Barbizon y, hacia 1882, de los impresionistas. Un dibujo de su amigo, el pintor Edmond-François Aman-Jean, fue aceptado en el Salón de 1883. En la privamera de 1884 su composición *Baño en Asnières* que mide 201 × 300 cm., fue exhibida en la exposición inaugural del Salon des Artistes Indépendants. Seurat conoció a Signac en 1884: al año siguiente, Camille y Lucien Pissarro se unieron al movimiento neoimpresionista. En la última exposición de los impresionistas (1886), Seurat expuso *Un domingo por la tarde en la isla de Grande Jatte* (1886; Art Institute, Chicago). Éste era un tema impresionista *par excellence*, pero la técnica estaba racionalizada científicamente en un pincelada regular, de pequeños toques puntiformes, y la fugaz visión de la naturaleza de los impresionistas se daba ahora sobre una base geométricamente estructurada. El cuadro causó un escándalo. El divisionismo y el puntillismo fueron denunciados públicamente. Los jóvenes críticos y poetas simbolistas —sobre todo Félix Fénéon y Gustave Kahn— los defendieron con entusiasmo. En las exposiciones del Salon des Artistes Indépendants y en acontecimientos de menor importancia (como exposiciones en galerías pequeñas) empezó a conformarse un grupo de artistas reunidos en torno a Seurat y Signac, el de los neoimpresionistas, que duró de 1886 hasta la muerte de Seurat en 1891. Algunos de ellos expusieron sus obras también con Les Vingt en Bruselas, lo que ayudó a consolidar un grupo de neoimpresionistas belgas. El arte de Seurat siempre fue, sin embargo, muy personal. Siguió dibujando, grabando pequeñas *pochades* y pintando al menos un gran «cuadro-afirmación» al año. También hizo varios lienzos tras sus estancias estivales en la costa del Canal: *Grandchamp* (1885), *Honfleur* (1886), *Port-en-Bessin* (1888), *Crotoy* (1889) y *Gravelines* (1890). En estos cuadros la observación, organizada y delicadamente filtrada, se une a un estado de ánimo introspectivo y melancólico, alterado por repentinos estallidos de ingenio: por ejemplo, las ondeantes banderas «congeladas» de *Domingo, Port-en-Bessin* (1888; Museo Kröller Müller, Otterlo). En las últimas obras se refleja una preocupación cada vez mayor del autor: su teoría del carácter emocional de las direcciones lineales. Dicha teoría se basaba en gran medida en los escritos cuasicientíficos de un joven y brillante esteticista, Charles Henry, del que Seurat y Signac eran amigos. La teoría aparece reflejada en varios «cuadros-afirmación» de Seurat, como *La parada* («Invitación a una barraca de feria», 1887-88; Metropolitan Museum, Nueva York), donde también se observa la utilización del sistema de proporciones conocido como la sección áurea, y *Les Poseuses* («Las modelos», 1888; prestado a la Alte Pinakothek de Munich), una variación bastante lograda del tema del cuadro dentro de un cuadro. En *Le Chahut* (1889-90; Museo Kröller-Müller, Otterlo) y *La Cirque* (1890-91; Musée de Jeu de Paume, París), la estilización deliberada de las formas anuncia el surgimiento del Art Nouveau, especialmente a través de los *confrères* belgas de Les Vingt. Aunque Seurat escribió poco, se conservan algunas cartas suyas; una de ellas, enviada al escritor Maurice Beaubourg el 28 de agosto de 1890, constituye un compendio de su técnica e ideales estéticos. Consciente y orgulloso de sus descubrimientos, dejaba a sus amigos Fénéon y Signac que los explicaran públicamente. Sus secretos también alcanzan a su vida privada. Cuando Seurat murió repentinamente de angina de pecho en 1891, ni siquiera sus amigos íntimos conocían su relación con Madeleine Knobloch, que le había dado un hijo. Ella es la modelo de su único retrato importante, *Jeune femme se poudrant* (1889-90; Courtauld Institute Galleries, Londres). Seurat es el ejemplo perfecto de artista que al mismo tiempo es un científico de laboratorio: analítico, en constante interés y búsqueda, tenso y fanático en el sentido emocional, buscaba las que él consideraba leyes universales de la naturaleza y el arte. Sus fundamentos eran esencialmente conceptuales y racionales, pero nunca de una forma totalmente exclusiva. Su método no se convierte en un fórmula muerta y repetitiva.

Georges Seurat: *Modelo sentada de perfil*; óleo sobre tabla; 24 × 14,5 cm.; 1887. Museo del Louvre, París.

Severini, Gino 1883-1966

El pintor italiano Gino Severini nació en Cortona, pero vivió en París a partir de 1906. Firmó en 1910

el *Manifiesto técnico de los pintores futuristas* (el primer manifiesto futurista) y dio a conocer este movimiento en París, Londres y Berlín, al igual que a los cubistas. Defendió los ideales del futurismo, pero sus pinturas son más decorativas que agresivas (por ejemplo, *El jeroglífico dinámico del Bal Tabarin*, 1912; Museum of Modern Art, Nueva York), deseando a menudo reproducir en ellas la sensación de movimiento. En los años 20 y 30 Severin hizo muchos murales y mosaicos en Italia, Francia y Suiza. Tras la publicación de su obra *Du Cubisme au Classicisme* en 1921, su estilo se hizo neoclásico.



Gino Severini: *Naturaleza muerta con «Lacerba»;* papel pegado, gouache, tinta y carboncillo; 50 × 60 cm.; 1913. Musée d'Art et d'Industrie, St.-Étienne.

Shahn, Ben 1898-1969

Ben Shahn fue un pintor de origen ruso que perteneció a la escuela americana. Su familia emigró a los Estados Unidos en 1906. Mientras estudiaba en varias academias de Nueva York, Shahn trabajó como aprendiz de litógrafo. En 1927 y 29 visitó Europa, y le impresionaron las obras de los primitivos italianos. Su «ingenuidad» fue asimilada a su estilo (por otra parte, muy personal), y fue aplicada a temas de gran significado social. Quizá sus obras más famosas son los *gouaches* inspirados en el caso de Sacco y Vanzetti *(La pasión de Sacco y Vanzetti*, 1931-32; Whitney Museum of American Art, Nueva York). A menudo trabajó al temple. Sus composiciones tienen figuras con cabezas alargadas insertas en ambientes inspirados, y al mismo tiempo alejados, en el mundo que le rodea (por ejemplo, *Liberación*, 1945; colección privada). Shahn ejecutó también varios esquemas decorativos importantes, como los frescos de la Oficina de Correos del Bronx Central Annex, en Nueva York (1938-39), y el mural del edificio de la Seguridad Social de Washington (1940-42).

Sharaku, Toshusai
fl. 1794-95

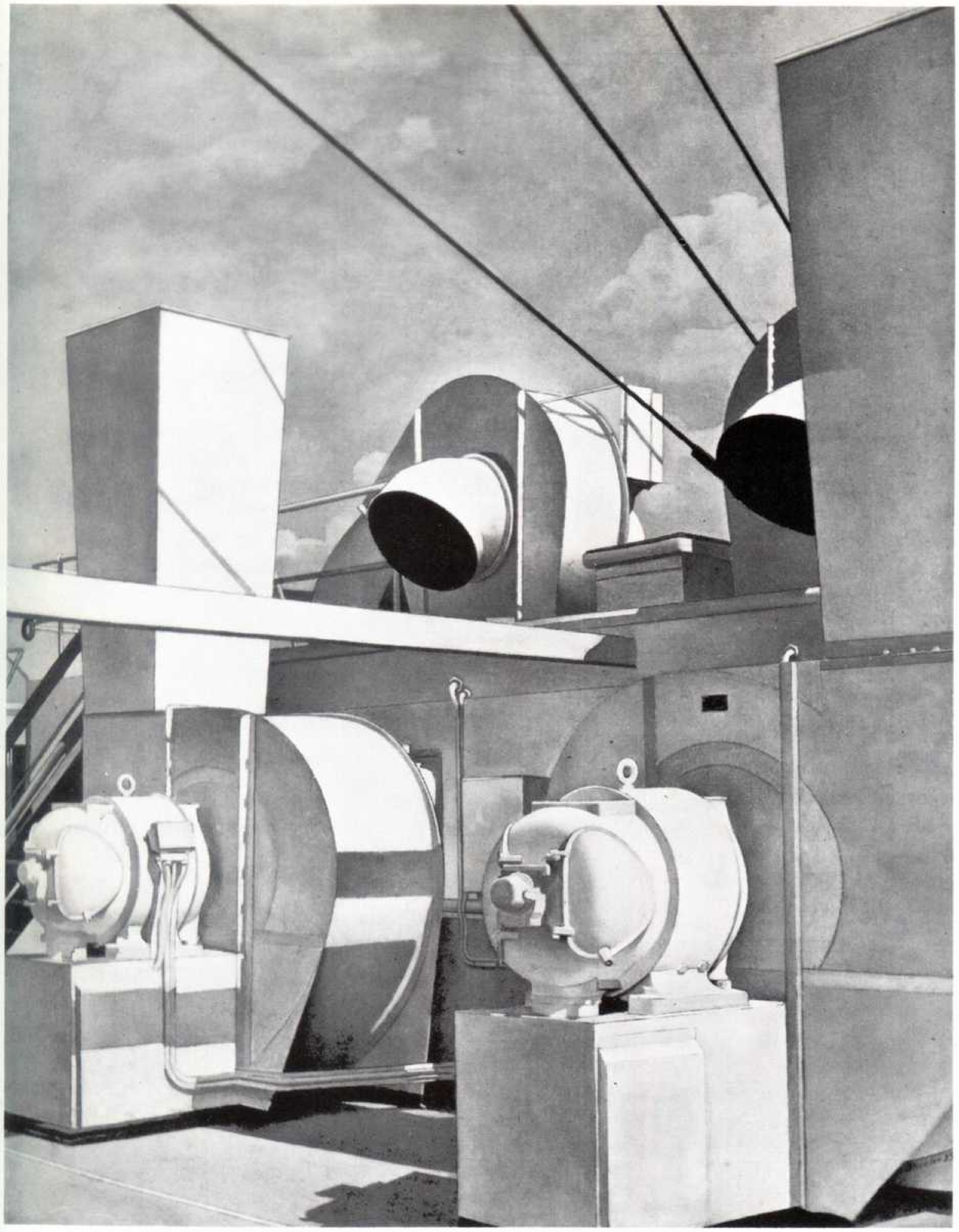
El artista Toshusai Sharaku fue el principal maestro del grabado de actores *kabuki*, en el que se combina la penetración psicológica con un dibujo vigoroso y expresivo. Es la figura más misteriosa del arte japonés. Empezó a dibujar sus doscientos grabados aproximadamente en 1794, y sólo se publicaron durante unos diez meses, hasta 1795. Se desconoce su vida e identidad. Sus principales grabados son retratos de actores representando papeles determinados, trazados con líneas gruesas pero flexibles y brillantes manchas de color. El fondo suele ser negro (a menudo de mica), lo que aumenta su artificialidad. En estas obras se sugieren momentos dramáticos de una obra de teatro y la psicología del actor retratado.



Toshusai Sharaku: *Los actores Nakamura Konozo y Nakajima Wadgemon;* grabado en madera; 38 × 23 cm.; 1794. British Museum, Londres.

Sheeler, Charles 1883-1965

El pintor y fotógrafo americano Charles Sheeler nació en Filadelfia, donde estudió con William Chase en la Academia de Pennsylvania (1903-06). Pudo contemplar las obras de artistas franceses modernos durante una estancia en París en 1908-09, y participó en la exposición Armory en 1913. En 1912 empezó a dedicarse a la fotografía. Su obra comercial para *Vogue* y *Vanity Fair* (1923-32) y la Ford Motor Company, sobre las fotografías de la planta de River Rouge (1927), le hicieron famoso internacionalmente. A la muerte de su amigo y colaborador Morton Schamberg, Sheeler se trasladó a Nueva York (1919). A mediados de los años 20 sus temas y estilo —desde la abstracción hasta el realismo intenso—



Charles Sheeler: *Cubierta superior;* óleo sobre lienzo; 74 × 56 cm.; 1929. William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

aparecen ya perfectamente definidos. Sus pinturas urbanas, de paisajes industriales y máquinas, como *Cubierta superior* (1929; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), contrastan con sus cuadros de interiores y granjas, como *Granero del condado de Buckingham* (1932; Museum of Modern Art, Nueva York); en cualquier caso, todas sus obras pueden considerarse magníficos ejemplos de precisionismo. En 1939, año en que se publicó su biografía, Sheeler celebró una exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Shen Chou 1427-1509

El pintor chino Shen Chou era originario de Wu Hsiem (actualmente Suchow), en Kiangnan. Era hijo de un terrateniente y recibió una esmerada educación. Cuando iba a obtener un cargo oficial murió su padre. Permaneció entonces en su hogar, primero para atender los servicios funerarios y después para cuidar a su madre. Se convirtió entonces en pintor y poeta. Inspiró a los pintores de la escuela *wu*, opuesta a la escuela *che* de Chekiang, formada esencialmente por artistas cortesanos y académicos. Shen Chou fue el típico pintor-erudito y ecléctico que desarrolló distintos estilos a lo largo de su vida. Su posición como erudito-caballero le permitió conocer a muchos viejos maestros; también fue muy popular entre sus contemporáneos. Sus obras son muy personales y están normalmente inspiradas en sus propias experiencias. Muchos de sus paisajes son vistas de sus propiedades y reflejan ocasiones concretas (por ejemplo, *Paseando con un bastón,*



Shen Chou: *Volviendo a casa en otoño;* tinta y color ligero sobre papel; 38 × 61 cm.; c. 1495-1500. William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City, Missouri.

colección del Museo del Palacio, Taichung) o sentimiento (por ejemplo, *Poeta en la montaña* Kansas City Album, William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City, Missouri) que requieren el empleo de palabras. La utilización de la poesía en combinación con la pintura está hecha con gran belleza. Todas las obras de Shen Chou son únicas dentro de la pintura del Lejano Oriente. Su utilización de la tinta y el color es atrevida y sensible. Sigue el deseo de los eruditos de dar las pinceladas de forma «no profesional», aunque se nota su conocimiento de los viejos maestros. Su composición es inventiva y valiente, de ningún modo amanerada, de forma que sus pinturas a menudo parecen muy simples. Éstas influyeron mucho en la última época del arte chino, inspirando a Shih T'ao (1630-1707) y a algunos de los pintores independientes de finales del siglo XVIII.
Muchas obras de Shen Chou han llegado hasta nosotros en forma de pergaminos y álbumes, con tinta o color sobre papel. Sus últimas obras, pintadas tras seguir el estilo en tinta de Wu Chen, continúan siendo muy admiradas.

Shih T'ao 1630-1707

El verdadero nombre del pintor chino Shih T'ao era Chu Tao-chi. Nació en Honan, y era pariente de la casa real Ming.
Se retiró a un monasterio al caer esta dinastía, pero no es seguro que se hiciera monje. Tras vagar por distintos sitios se estableció en la zona de Yangchow.
Era un intelectual muy culto y un pintor serio e individualista. «Cuando me preguntan si pinto a la manera de la escuela meridional o a la de la septentrional, respondo riéndome que no sé si pertenezco a una escuela o soy la escuela de mí mismo: pinto a mi manera.»
Shih T'ao fue un pintor romántico de formación ecléctica, obsesionado por la observación y experientación de la naturaleza. También se inspiró en la literatura. Su *Valle de los melocotones en flor* (Freer Gallery of Art, Washington, D. C.) es evocador, y muestra el eclecticismo característico de esa época. A pesar de ser un espíritu independiente, Shih T'ao mantuvo contactos con artistas, como Chu Ta y Wang Shi-min. Apasionado por la pintura, experimentó con la pincelada, el uso del color y la composición, mostrando tal vitalidad que sigue influyendo en los artistas actuales.
Los temas por él desarrollados son muy variados. Hizo desde grandes obras en seda (aunque no le gustaba este procedimiento, por lo que debieron de ser encargos) hasta todo tipo de obras sobre papel, monocromas y policromas. Su pincelada tiene gran fuerza, aunque a menudo es delicada. En contraste con las obras de Chu Ta, las pinturas de Shi T'ao están ejecutados mediante superposición de capas para crear sensaciones de textura, luz y distancia atmosférica.

Shoi, Iwasa 1578-1651

El pintor japonés Iwasa Shoi, más conocido como Matabei, ha sido considerado erróneamente el fundador de la escuela *ukiyoe*. En realidad era un artista de formación *tosa*. Como sus contemporáneos Sotatsu y Jokei, transformó el estilo local tradicional en algo más dinámico y decorativo. Obras como *Tokiwa en las montaña* (Museo de Arte Kyuse Atami, Atami) tienen una composición detallista y cuidadosamente organizada, convirtiendo las tradicionales nubes *tosa* en neblinas difusas. Sus rostros son vigorosos y se caracterizan por tener un mentón prominente. Shoi destacó también por sus retratos en tinta china y sus biombos decorativos.

Shubun c. 1400-65

Shubun fue un pintor japonés de estilo chino. Fue el primer artista japonés importante de esta escuela, habiendo aprendido probablemente esta técnica con Josetsu en el templo Sokokuji de Kyoto (el cuartel general de la academia del Gobierno, del que posteriormente Shubun sería director).
En los años de 1420 visitó Corea, que en teoría era la principal fuente de inspiración de los artistas chinos; aquí se interesó por la profundidad espacial en pintura. Fue un escultor budista y un pintor de imágenes tradicionales. También pintó muchos paisajes de composición vertical que influyeron en gran medida en Sesshu.
No se conserva ninguna pintura suya segura, pero hay semejanza estilística entre las obras que se le han atribuido.

Shunsho, Katsukawa 1726-93

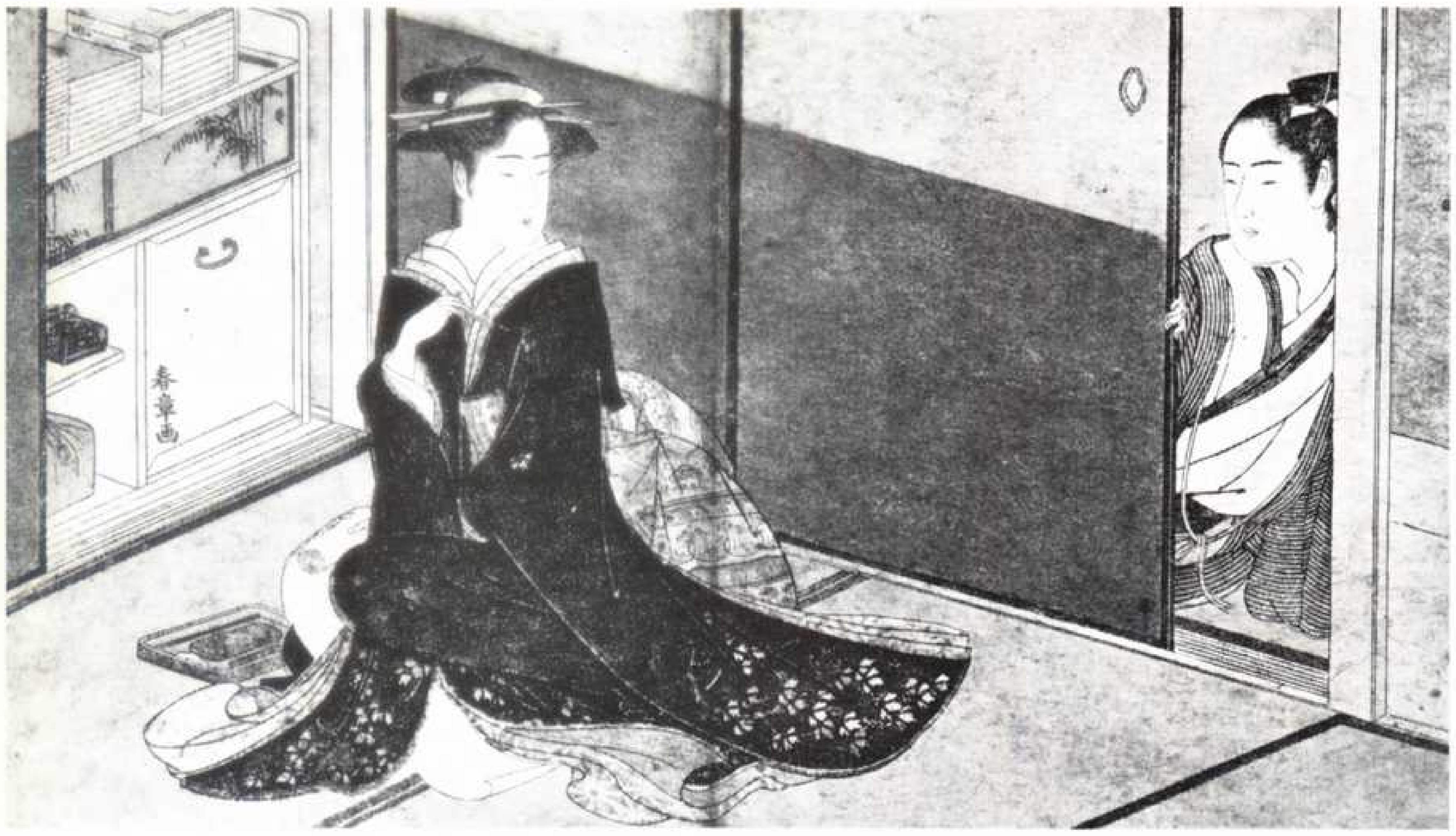
El pintor grabador japonés Katsukawa Shunsho es el principal miembro de la escuela de Katsukawa, que se especializó en grabados de teatro *kabuki*. Estudió con Shunsui, el fundador de la escuela, y con el pintor neo-*kano* Sokuko. Es quizá el mejor pintor de estilo *ukiyoe*, el cual combina la composición fuerte, la ejecución detallada y sensual y el lirismo. Hacia la mitad de su vida empezó a dibujar grabados de actores *kabuki* (a menudo en dípticos o trípticos) con gran realismo, profundidad psicológica y brillante cromatismo. Fue el maestro de Katsushika Hokusai.

Siberechts, Joannes 1627-c. 1703

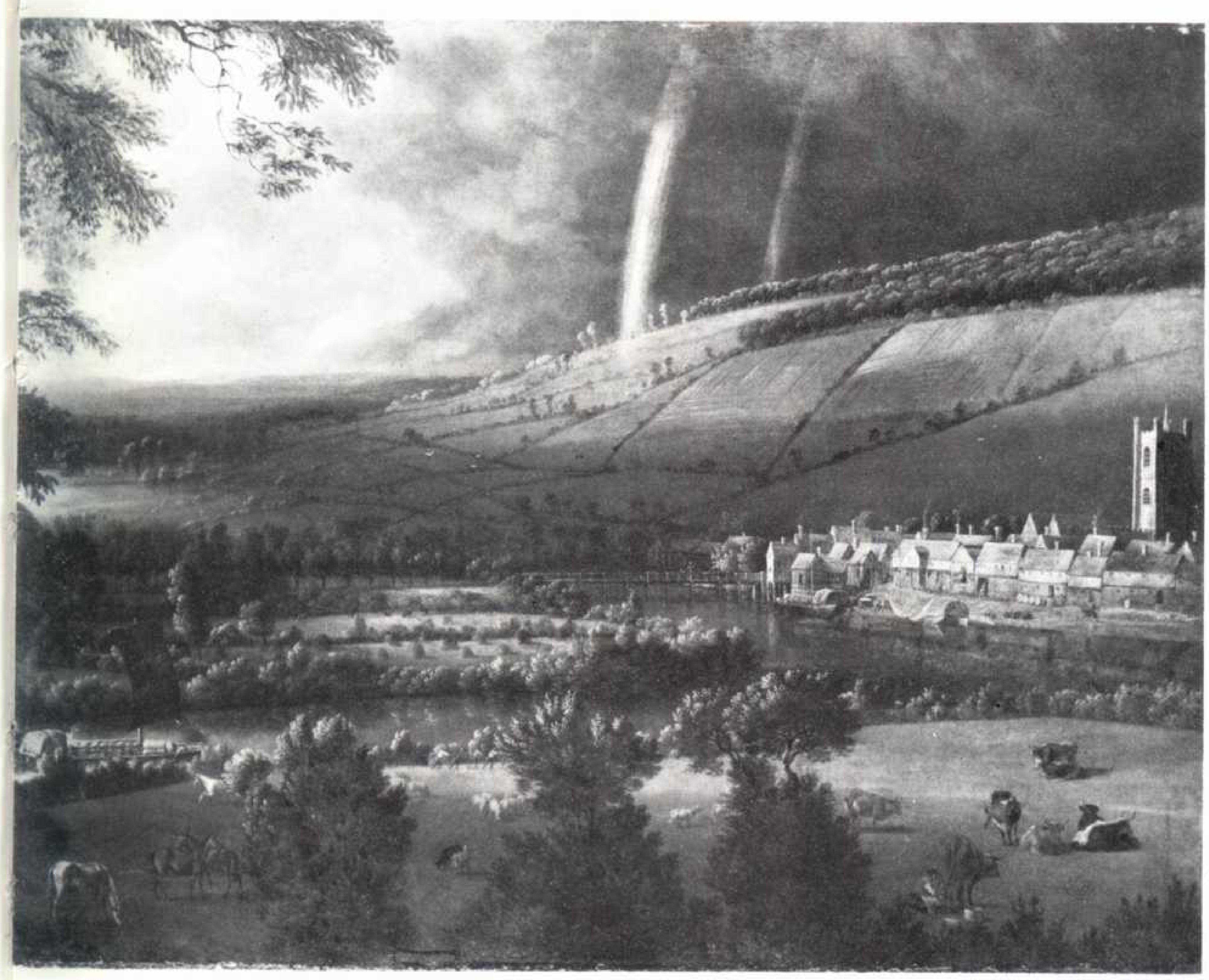
El pintor flamenco Joannes Siberechts nació en Amberes, pero trabajó en Italia de 1648 a 1649. Pintó paisajes apacibles con campesinos y animales; sus mejors cuadros muestran caminos rurales empantanados, quizá con influencia de Rubens.
Entre 1672 y 76 vivió en Inglaterra, país que recorrió con detenimiento, y donde inició el género del «retrato» de las casas de campo inglesas. Pintó vistas de Longleat en 1675 y de Chatsworth en 1694. Por encargo de sir Thomas Willoughby pintó también vistas del campo inglés por primera vez en el arte de este país.

Sickert, Walter 1860-1942

El pintor y grabador inglés Walter Richard Sickert nació en Munich. Su padre era un artista danés y su madre era angloirlandesa. Fue educado en Inglaterra (en el King's College de Londres), a donde llegó en 1868. Tras dedicarse durante un tiempo al teatro, ingresó en la Slade School of Fine Art (1881-82). Fue discípulo de J. A. M. Whistler, y en 1883 conoció a Degas en París. Whistler y Degas fueron los artistas que más



Katsukawa Shunsho: *Una carta interrumpida*, portada de «El cuco común»; grabado en madera; 20 × 36 cm.; 1788. British Museum, Londres.



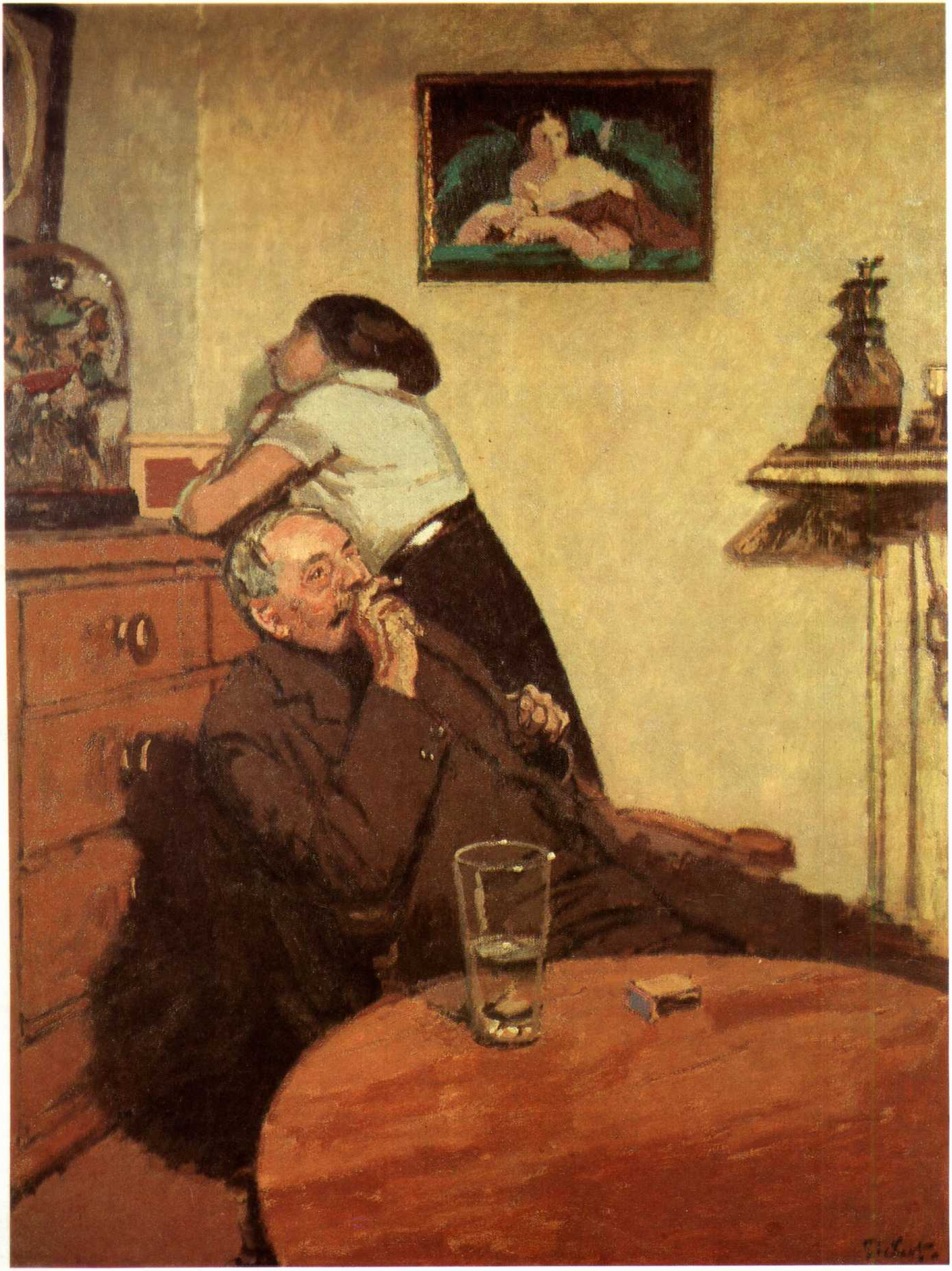
Joannes Siberechts: *Paisaje con arco iris (Henley-on-Thames);* óleo sobre lienzo; 81 × 103 cm.; c. 1690. Tate Gallery, Londres.

influyeron en su obra. En los años 80 y 90 pintó cuadros sobre temas de *music-hall* de gran originalidad compositiva y maestría cromática (por ejemplo, *El viejo Debford*, c. 1897; Walker Art Gallery, Liverpool). Durante más de cuarenta años, Sickert estuvo obsesionado con Dieppe, la arquitectura de sus calles y, sobre todo, la iglesia medieval de Saint Jacques. Por eso ha sido denominado «el Canaletto de Dieppe»; pero eliminó el aspecto ceremonial y circunstancial de sus evocaciones del puerto del Canal.
En 1888 se unió al New English Art Club; en 1889 colaboró en la organización de una exposición del ala más radical del club que se denominó «Los impresionistas londinenses». Sus dibujos y pinturas fueron reproducidos en *The Yellow Book*. Celebró su primera exposición monográfica en 1895. Aquel mismo año —y de nuevo en 1896— visitó Venecia, y pintó una serie de vistas con tonos pálidos, no siempre de los sitios turísticos.

De 1899 a 1905 vivió en el extranjero, fundamentalmente en Dieppe y Venecia. Celebró exposiciones monográficas en París en 1900, 1903 y 1907. En la capital francesa expuso también en las sociedades artísticas. Si se hubiera quedado en Francia habría alcanzado gran fama. Pero prefirió regresar en 1905 a Londres, donde formó una nueva sociedad artística con Harold Gilman y Spencer Gore: el Camden Town Group (1911). Sickert proporcionó justificación teórica al grupo y actuó como su mentor en la práctica. Desde una serie de figuras y desnudos de interiores que pintó durante su última estancia en Venecia (1903-04) evolucionó hasta su estilo característico de Camden Town, basado en gran medida en sus dibujos, impresionista por su observación de los efectos de *contre-jour* y con grandes cualidades pictóricas. Alcanzó entonces la cumbre de su arte. Sicker ya había escrito artículos, crítica y ensayos durante los años 80 y 90; de 1908 a 1914 se interrumpió su producción literaria. Escribió sobre arte desde dentro, y fue agudo y polémico, ingenioso e idiosincrático. También fue un prolífico grabador. En sus últimas pinturas su paleta se iluminó considerablemente, como se ve en la serie titulada *Ecos*, en gran parte basada en ilustraciones victorianas.
Su hermano Bernhard Sickert (1862-1932) fue también pintor.

Siferwas, John c. 1360-post 1421

John Siferwas fue un iluminador de manuscritos inglés. Su taller trabajó durante un período de cambios estilísticos, y pudo colaborar en la realización de las pinturas murales de la Chapter House en la abadía de Westminster.
La familia Siferwas alcanzó gran renombre en Herefordshire durante el siglo XIV. John fue ordenado acólito en Farnham en 1380, e ingresó como dominico en el priorato de Guildford. Su firma aparece en dos manuscritos: Un misal iluminado para la abadía



benedictina de Sherborne, en Dorset (1396-1407; colección del Duque de Northumberland, castillo de Alnwick), y unos Evangelios (c. 1408; British Library, Londres) regalados a la catedral de Salisbury por John, 5.º lord Lovell de Tichmersh. Un notable autorretrato muestra a Siferwas en hábito de dominico presentando el libro a lord Lovell.
El Misal de Sherborne, ricamente decorado, mide 53 × 38 cm. a pesar de un desafortunado deterioro de los bordes.
La obra fue encargada por Richard Medford, obispo de Salisbury, y Robert Bruynyng, abad de Sherborne; ambos personajes aparecen representados a menudo en sus páginas. También aparecen representadas y citadas muchas aves, en gran parte sacadas de un álbum de dibujos del siglo XIV (en la Biblioteca Pepys, Magadalene College, Cambridge). Éste era, con toda seguridad, un libro de trabajo de un taller, lleno de figuras humanas y de animales. El realismo de los pájaros dibujados recuerda tanto al del Misal de Sherborne, que se ha dicho que quizá hayan sido realizados también por Siferwas.
La gran *Crucifixión* del Misal de Sherborne, en estilo italiano, está llena de figuras. El drama es expresado a través del ritmo compositivo, pero las caras de los que lloran a Cristo carecen de la expresividad de las de un pintor como Herman Scheerre (fl. c. 1403-19).
Se ha sugerido que el retablo de estilo italianizante de la catedral de Norwich influyó en Siferwas, y ciertamente sus ornamentos son semejantes.
Un ayudante puso su nombre («Johannes») en el manuscrito de Marco Polo (c. 1410; Bodleian Library, Oxford). Heredó las fantásticas decoraciones de su maestro, aunque su estilo resulta menos delicado.
Parece ser que Johannes entró en el taller de Herman Scheerre a principios del siglo XV y continuó la tradición en ausencia de obras posteriores conocidas de John Siferwas.

Walter Sickert: *Aburrimiento (Ennui)*: óleo sobre lienzo; 152 × 112 cm; c. 1914. Tate Gallery, Londres.



Paul Signac: *El puerto de St.-Tropez.*

Signac, Paul 1863-1935

El pintor y teórico francés Paul Signac fue íntimo amigo de Georges Seurat, con el que encabezó el movimiento neoimpresionista. Nació en París, en el seno de una familia bastante rica. Sus primeros cuadros (c. 1880-84) muestran influencias de Monet y Armand Guillaumin. Conoció a Seurat en 1884; ambos artistas expusieron en el Salon des Artistes Indépendants, una sociedad expositora sin jurado creada en París en mayo de 1884. A través de Signac, Seurat conoció a Pissarro en 1885.
El resultado fue el nacimiento de un grupo de artistas neoimpresionistas que expusieron en la última muestra impresionista y en el Salon des Indépendants de 1886.
A partir de entonces y hasta la muerte de Seurat (1891) se fueron articulando y difundiendo los descubrimientos del nuevo movimiento. A partir de 1891, Signac se fue convirtiendo cada vez más en la personificación del neoimpresionismo. El resultado de esto fue su libro *D'Eugéne Delacroix au Neo-Impressionistes* (publicado en París, en 1899), que influyó en Matisse y Derain.
En los cuadros de Signac su primera fase impresionista fue seguida por su principal época, la neoimpresionista (1884-1900), en la que sentó las bases teóricas del movimiento. Sus temas incluían vistas de París, el Sena, la costa del canal de la Mancha y el sur de Francia. Se estableció en St.-Tropez en 1893.
A partir de 1900, el puntillismo dio paso, en su pintura, a unas pinceladas predominantemente cuadradas. Pintó numerosas vistas de la costa francesa en este estilo, ya que era un entusiasta de la navegación en yate. Admiraba a J. M. W. Turner y al artista holandés J. B. Jongkind, sobre el que publicó una monografía en 1927. Las acuarelas de Signac, más frescas y espontáneas que sus óleos, muestran influencias de estos dos artistas.
Signac fue fiel al Salon des Indépendants hasta su muerte y desempeñó el cargo de presidente con entusiasmo y tenacidad.

Signorelli, Luca 1450-1523

El pintor italiano Luca Signorelli nació en Cortona. Se sabe poco de sus comienzos, pero sus obras corroboran la afirmación de Vasari de que era

discípulo de Piero della Francesca.
La carrera de Signorelli es similar a la de su maestro. En efecto, también trabajó esencialmente en provincias y, aunque visitó Florencia, abrió un taller en su pequeña ciudad natal. Durante medio siglo aproximadamente de actividad, Signorelli (c. 1470-1523) completó muchas pinturas importantes, fundamentalmente para iglesias de Cortona y sus alrededores (aunque también para lugares más lejanos, como Loreto, Roma y Orvieto).
En sus primeras obras, Signorelli introdujo un fresco dinamismo en el estilo escultórico y monumental de Piero della Francesca.
Su *Flagelación de Cristo* (c. 1480; Pinacoteca di Brera, Milán) y el *Retablo Vagnucci* (1484; Museo dell'Opera del Duomo, Perugia) demuestran que desarrolló un estilo a la vez grande y dinámico, igual que sus contemporáneos florentinos Sandro Botticelli y Leonardo da Vinci. Signorelli también es importante porque, basándose en los estudios de Antonio Pollaiuolo, desarrolló una fórmula plausible para representar el cuerpo humano en movimiento y aumentar su expresividad.
Los frescos pintados por Signorelli en la capilla de San Brizio (1499-1504; catedral de Orvieto) le hicieron famoso como maestro del desnudo.
En ocho grandes escenas el pintor desarrolló el Juicio Final de forma narrativa, comenzando con *La predicación del Anticristo* y terminando con *La coronación de los glorificados en el Paraíso.*
Abundan los desnudos, deformados, grotescos, con expresiones de terror, violencia o dolor, en las escenas del Apocalipsis.
Los brutales y musculosos desnudos masculinos influyeron en Miguel Ángel (1475-1564) y, mucho más tarde, en Delacroix (1798-1863), Cézanne (1839-1906) y Max Beckmann (1884-1950).
Las obras pintadas por Signorelli en sus últimos años suelen ser piezas de taller monótonas y anticuadas.

Siloé, Gil de fl. 1475-1503

Se sabe poco de los orígenes y de la vida de Gil de Siloé, uno de los mayores escultores de la Península Ibérica, aunque nació y se formó en Flandes, posiblemente en Amberes.
Sólo sabemos con seguridad que hacia 1475 se encontraba en Burgos, y que su estilo ya estaba consolidado.
Hacia 1498 tenía posesiones en Burgos. El aparente fin de sus actividades a comienzos del siglo XVI permite suponer que murió hacia 1505. Su hijo Diego de Siloé fue el arquitecto de la catedral de Granada.
Se conservan pocas obras de Gil de Siloé, la mayor parte en la zona de Burgos. En el momento de su brusca aparición, en 1475, estaba trabajando en el sepulcro del obispo D. Alonso de Cartagena, en la catedral de Burgos. Su retablo para el altar de Nuestra Señora de la Concepción (también en la catedral de Burgos) probablemente data de la misma época. Sus mejores obras fueron ejecutadas en la cartuja de Miraflores entre 1486 y 1499: los sepulcros de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal (1486) y el de su hijo D. Alfonso (c. 1489). Su obra maestra fue el altar mayor de la misma iglesia (c. 1499), realizado en colaboración con Diego de la Cruz. Su último encargo debió de ser el sepulcro del paje Juan de Padilla, que se encuentra en el monasterio de Fresdeval (c. 1503).
El estilo de Gil de Siloé refleja su origen septentrional, especialmente por la solidez de sus obras y la recreación en las texturas, sobre todo de las vestimentas.
Su detallismo y minuciosidad permiten compararle con un orfebre, y está evidentemente ligado a la arquitectura plateresca.
La tumba de Juan e Isabel resulta excepcionalmente compleja.
Las figuras, ricamente vestidas, están separadas por una reja muy complicada. Yacen una al lado de la otra, sobre una base geométrica en forma de estrella de ocho puntas. Figuras alegóricas de virtudes y otras del Antiguo Testamento les acompañan.
El sepulcro de su hijo está en ese mismo muro, aunque algo separado de ellos; el niño está arrodillado rezando en un nicho ricamente decorado.
Estas obras fueron esculpidas en alabastro; pero el altar mayor de Miraflores, hecho en madera, muestra mejor la flexibilidad del arte de Gil de Siloé. La obra está dominada por un Cristo inmenso, flanqueado por San Pedro y San Pablo.
Igual que en el sepulcro de Juan e Isabel, el decorativismo está controlado por una estructura humana y geométrica rigurosa. Lo que en manos de un escultor menor podría haber sido una masa de ornamentos recargados resulta aquí limado por la fuerza de la línea.
Por mucho que le interesara el enriquecimiento decorativo de la superficie, Gil de Siloé fue plenamente consciente de que el tema que debía desarrollar era, en realidad, la figura humana.

Simone Martini, 1280-85?-1344

Simone di Martino, llamado Simone Martini, fue un pintor italiano de la escuela sienesa. Su primera obra segura, *La maestà* (1315), de la Sala del Mappamondo del Ayuntamiento de Siena o Palazzo Pubblico, indica que debió de formarse en el taller de Duccio y que conocía la pintura florentina, tanto por su tratamiento lógico y unificado del espacio y la luz como por elementos concretos, como los ángeles arrodillados sosteniendo jarrones de flores a los pies del trono de la Virgen, tomados directamente de la *Madonna Ognissanti*, de Giotto. En la obra antes citada hay también elementos bizantinos, pero a lo largo de su carrera Simone fue sustituyéndolos por un sentido de la línea, la decoración y la forma que derivan más bien del arte gótico francés.
La influencia gótica francesa le llegó a través de distintos canales, siendo uno de los más importantes la corte de Nápoles. En efecto, el rey de Nápoles Roberto de Anjou invitó a Simone a visitar dicha ciudad antes de 1317. Allí el artista pintó al monarca arrodillado a los pies de su hermano mayor, San Luis de Toulouse, que abrazó la vida monástica renunciando a sus derechos dinásticos en favor de Roberto (*San Luis de Toulouse coronando a Roberto de Anjou, rey de Nápoles;* Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles).
Las tablas de la predela muestran escenas de la vida de San Luis, y en ellas por primera vez la perspectiva de las cinco escenas está unificada alrededor de un eje central.
Hacia 1320, Simone regresó a Toscana, y pintó retablos en Pisa y Orvieto. En 1333 firmó y fechó una tabla de *La Anunciación* (Uffizi,



Luca Signorelli: *Retrato de Dante*, detalles de escenas del «Purgatorio», de Dante; fresco; 1499-1505. Catedral de Orvieto.

Florencia); según la inscripción que hay en la obra, ésta fue ejecutada en colaboración con su cuñado Lippo Memmi da Siera. La figura de la Virgen, alterada por la aparición del ángel, está dibujada con una línea nerviosa que marca los pliegues de su manto, y su emoción se transmite fundamentalmente a través de dicha línea.
Durante los años 20 y 30 Simone pintó murales en la capilla de San Martin, en la iglesia Inferior de San Francisco de Asís.
Como resultado de otro encargo oficial pintó la figura del comandante del recientemente victorioso ejército sienés, Guidoriccio da Fogliano (c. 1328), enfrente de su *Maestà* (Palazzo Pubblico, Siena).
En estas obras, Simone se nos muestra como un gran paisajista, dentro de las limitaciones de la época.
El artista vivió sus últimos años en Aviñón, sede del Papado durante gran parte del siglo XIV.
Petrarca, a quien Simone conoció allí, le agradeció el retrato por él pintado de su amada Laura en dos sonetos escritos antes del mes de noviembre de 1336. Esta referencia literaria indica que Simone visitó Aviñón antes de dicha fecha, aunque hay documentos sieneses que sitúan su salida de Siena a finales de 1340. Esta referencia indicaría también, al hablar de la representación realista de los rasgos de Laura en el retrato actualmente perdido, el interés de Simone en fecha muy temprana por la imitación precisa de los rasgos faciales. Las principales obras por él pintadas en Aviñón son murales ejecutados en la catedral, que se conservan de forma fragmentaria, aunque se conocen perfectamente a través de copias.
Simone, o más probablemente algún discípulo francés de éste, es considerado el autor de las ornamentales escenas de caza que decoran las paredes del *Guardaroba* del Palacio de los Papas.
Entre las obras de este período que se conservan está la pequeña pero bellísima tabla de *La Sagrada Familia* (Walker Art Gallery, Liverpool), las seis tablas del políptico de la Pasión de Amberes (c. 1345; Real Museo de Bellas Artes, Amberes, y Staatliche Museen, Berlín) y la portada de la edición hecha por Petrarca de *La Eneida*, de Virgilio (Pinacoteca Ambrosiana, Milán).
Igual que en la *Anunciación* de los Uffizi, las pinturas en tabla posteriores se sirven con frecuencia de la línea para transmitir dramatismo.
El fondo sigue siendo dorado.
Pero la línea nunca predomina en las pinturas de Simone sobre el interés del autor por la construcción espacial.
La combinación de estos elementos (lineal y espacial), junto con la habilidad del artista para imitar la naturaleza y conseguir el equilibrio cromático (heredada, esta última, de Duccio), aseguró a su obra una influencia muy grande. En Italia, y sobre todo en Francia, la escuela de miniaturistas que surgió en la corte borgoñona durante el siglo XIV a menudo se inspiró en modelos tomados de las obras de Simone Martini.

Siqueiros, David 1898-1974

El pintor de murales mexicano David Alfaro Siqueiros nació en Chihuahua y estudió en la Academia de San Carlos, en Ciudad de México.
Tuvo un papel muy importante en las luchas revolucionarias y económicas de la época y en el florecimiento de la pintura mural mexicana, junto con Orozco y Rivera. De 1919 a 1922 viajó y estudió en Bélgica, Francia, Italia

y España. En 1932, y de nuevo en 1940, fue expulsado de México por su política revolucionaria. En 1936 creó el Taller Experimental en Nueva York, cuyo director era Jackson Pollock.
Siqueiros fue un innovador técnico que intentó revolucionar los materiales, utensilios y formas compositivas de la pintura mural. Esto implicaba el empleo de pintura en *spray* y de pinturas plásticas, lo que le llevó a crear el llamado «nuevo realismo» (con numerosos elementos surrealistas) para transmitir su mensaje revolucionario (por ejemplo, *La revolución contra la dictadura de Porfirio Díaz: La lucha de Cananea;* 1957; Museo Nacional de Historia, Ciudad de México).



John Sloan: *Arte del Sudoeste;* óleo sobre lienzo; 53 × 64 cm.; 1920. Colección de la Anschutz Corporation, Denver, Colorado.

Sisley, Alfred 1839-1899

El pintor impresionista Alfred Sisley tenía padres ingleses, pero nació en París, y pasó su infancia en la capital francesa. Vivió en Londres de 1857 a 1861 preparándose para una carrera comercial, y aparentemente estudió la obra de J. M. W. Turner y John Constable en esta época. En 1862 decidió ser pintor, y entró en el estudio parisino de Charles Glyre, donde conoció a Monet, Renoir y Frédéric Bazille. Estas amistades marcaron el rumbo de su carrera artística.
Hacia finales de los años 60, su estilo seguía a los paisajistas de la escuela de Barbizon, representando bosques y escenas rurales con colores suaves. Una obra de esta época, *La avenida de los castaños cerca de la Celle-Saint-Cloud* (Art Gallery, Southampton), fue expuesta en el Salón de 1868.
En 1869 empezó a pintar escenas parisinas, y en 1870 expuso en el Salón dos vistas pequeñas e informales del canal de Saint-Martin en París *(Vista del canal de Saint-Martin,* Musée du Jeu de Paume, París; *Barcazas en el canal de Saint-Martin,* Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur).
Estas pinturas tienen pinceladas y cualidades atmosféricas variadas; de alguna manera prenuncian los paisajes impresionistas de principios de los 70.
Entre 1872 y 1880 Sisley vivió en el campo, al oeste de París, cerca de Marly y Louveciennes.
En 1872 trabajó con Monet en Argenteuil, y en 1874 pasó cuatro meses en Inglaterra, pintando en Hampton Court. Expuso en las tres primeras exposiciones de los impresionistas, celebradas en 1874, 76 y 77. Sisley fue el pintor impresionista más centrado en la pintura de paisajes. Agudizó la pincelada variada y la sensibilidad atmosférica de sus vistas de canales de 1870 al pintar el valle del Sena, sus pueblos y su campiña. Los cuadros por él realizados entre 1872 y 1875 tienen formato más bien pequeño (no suelen sobrepasar los 75 cm. de anchura) y reflejan muy bien las distintas iluminaciones y texturas que hay en la naturaleza. Tienen muchos elementos en común con las obras pintadas por Pisarro de 1871 a 73. En los cuadros de Sisley, el artista pone acentos nerviosos en manchas mayores de pintura para crear ritmos y estructuras sutiles y minuciosamente organizados, como en *El camino a Sèvres* (1873; Musée du Jeu de Paume, París).
A veces los ritmos se agudizan, como en *La presa de Molesey, cerca de Hampton Court* (1874; National Gallery of Scotland, Edimburgo). Al igual que otros impresionistas, Sisley introdujo a principios de los 70 una paleta más variada en sus paisajes, especialmente los azules, que utiliza para dar sombras, y distintos tonos de verde para el follaje.
Hacia finales de los años 70 la pincelada de Sisley se hace más nerviosa y fragmentaria, animando todo el lienzo (como en *El Sena en Suresnes,* 1877; Musée du Jeu de Paume, París). En 1880 se trasladó a la zona en que vivía Monet, cerca de donde se unen el Sena y el Loing, al sudeste de París, cerca del bosque de Fontainebleau. Allí vivió y pintó hasta su muerte, aislándose cada vez más del mundo; sólo se desplazó para pintar en 1894 (a Normandía) y 1897 (a la costa del sur de Gales).
En sus obras posteriores, la pincelada es a veces más basta y el color menos sensible que en sus obras de los años 70, aunque en muchos casos su elaborada superficie pictórica puede compararse con la riqueza de la de Monet. Al igual que éste, Sisley pintó cada vez más



a menudo series de cuadros, desarrollando el mismo tema en distintos lienzos, variando los efectos atmosféricos y lumínicos.

Skréta, Karel 1610-74

El pintor Karel Skréta, miembro de la familia aristocrática de los Sotnovský Závorice, dejó su Bohemia natal en 1628 para vivir con su madre en Sajonia. Al ser protestante, pasó diez años en el exilio, fundamentalmente en Italia, donde aprendió a pintar. Se convirtió al catolicismo y hacia 1650 era un pintor famoso en Praga. Sus retratos destacan por su sobrio realismo, expresado con economía cromática y un fuerte claroscuro. Estas mismas cualidades aparecen en su famoso ciclo de *La leyenda de San Wenceslao* (1641-43; Castillo de Melník). Sin embargo, sus retablos posteriores resultan más emotivos y dramáticos.

Sloan, John 1871-1951

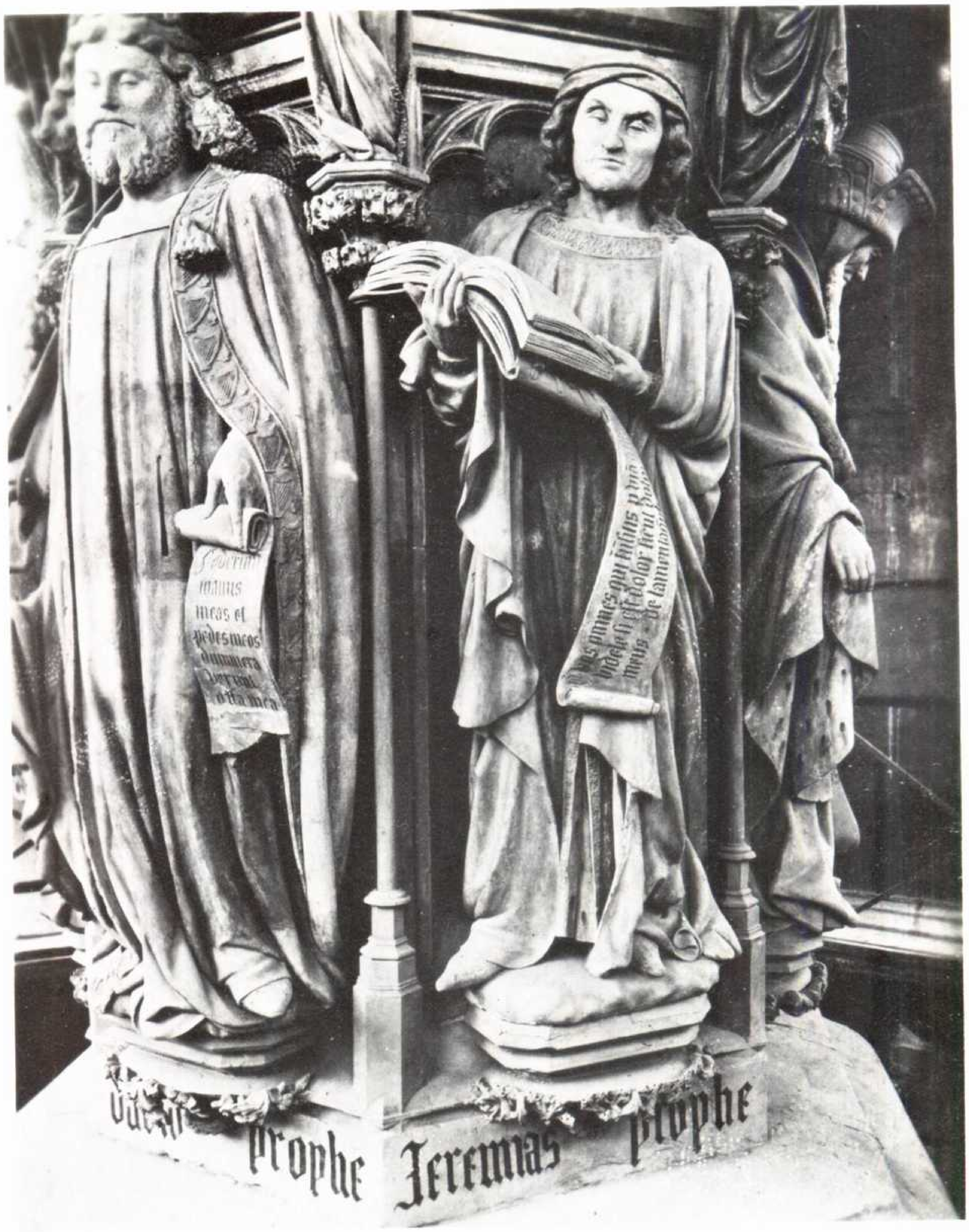
El pintor americano John Sloan fue el líder del grupo de Los Ocho (fundado en 1908) y de la Escuela Ashcan de Nueva York. Trabajó como periodista en Filadelfia de 1871 a 1891, aprendiendo dibujo y grabado al aguafuerte en estos años. Animado por Robert Henri, empezó a pintar en 1897. Sloan fue pintor, dibujante y grabador, además de organizador de las exposiciones de la Escuela Ashcan. Fue uno de los principales artistas realistas que atacaron el academicismo americano. El arte de Sloan se basaba más en la simple observación que en la exposición de la sátira. Lo mejor de su producción son sus aguafuertes y sus cuadros de vistas de Nueva York, como *Tormenta de polvo en la Quinta Avenida* (1906; Metropolitan Museum, Nueva York) y *El bar de McSorley* (óleo sobre lienzo; 1912; Institute or Arts, Detroit).

Alfred Sisley: *Vista del canal de Saint-Martin;* óleo sobre lienzo; 50 × 65 cm.; 1870. Musée du Jeu de Paume, París.

Slodtz, familia

siglos XVII y XVIII

El escultor de origen flamenco René-Michael Slodtz (1705-64), también conocido como Michel-Ange Slodtz, era uno de los cinco hijos del escultor Sebastien Slodtz (1665-1726) y discípulo de Girardon. Establecido en París, René-Michael ganó el primer premio de escultura de la Academia en 1726 y marchó a Roma en 1728, regresando en 1746. En Roma desarrolló un estilo barroco, aunque sensible a los comienzos del neoclasicismo. Sus principales obras romanas son un *San Bruno* (para un nicho en el crucero de San Pedro, Roma) y un busto para el sepulcro de Nicolas Vleughels en San Luis de los Franceses, Roma (1736; Musée Jacquemart-André, París). El monumento a los arzobispos La Tour d'Auvergne y Montmorin (en San Mauricio, Viena) es una de sus obras más importantes. El *San Bruno* tiene abundantes elementos barrocos. La composición parece fragmentaria: el rechazo por el santo del báculo y la mitra de un obispado que le son ofrecidos por un ángel-niño está expresado tanto por los agitados pliegues del ropaje como por el gesto mismo. El monumento de Montmorin (1740-44) y el de Languet de Glergy en Saint Sulpice (París, 1753) también son barrocos. Recuerdan a Bernini por su concepción, en parte narrativa y en parte simbólica, y por la policromía conseguida mediante la utilización de distintos metales y mármoles. En abierto contraste con las obras citadas está el monumento a Capponi en San Giovanni dei Fiorentini (Roma). Fechado a principios de los años 70, muestra la habilidad de Slodtz en el empleo de un lenguaje menos retórico y más clasicista.
Sus hermanos Sebastien-Antoine (c. 1695-1754) y Paul-Ambroise Slodtz (1702-58) también fueron escultores. Siguieron los pasos de su padre en los *Menus-Plaisirs du Roi*, realizando *pompes-funèbres* y otras obras de tipo conmemorativo para la corte. De los dos, Paul-Ambroise fue el más importante.



Claus Sluter: *David y Jeremías*, dos de los seis profetas que hay en la base del Pozo de Moisés; 1395-1406. Musée Archéoligique, Dijon.

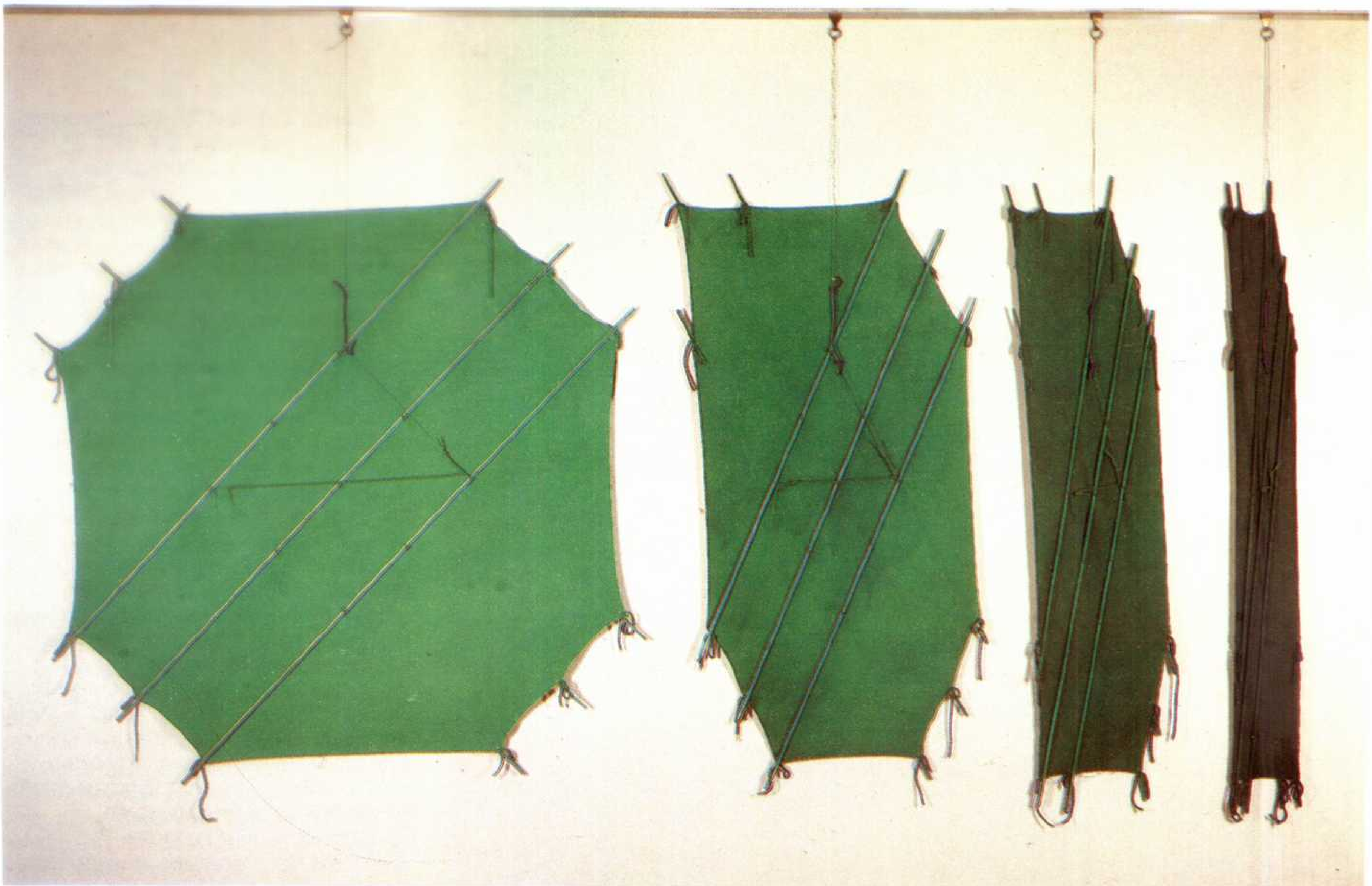
Sluter, Claus 1350-1406

Claus Sluter fue un escultor holandés cuya carrera al servicio de los duques de Borgoña dejó una huella permanente en el arte borgoñón, y cuyo profundo realismo inició una nueva fase en el arte del norte de Europa. Sus obras fueron realizadas esencialmente en Dijon, donde también trabajaban otros artistas importantes al servicio de Felipe el Valiente, duque de Borgoña, en la decoración del monasterio cartujo (la Charteuse de Champmol) que él mandó construir para albergar las tumbas de los duques de Borgoña. El monasterio fue asaltado durante la Revolución Francesa y posteriormente derruido, pero el pórtico con las esculturas de Sluter y los restos de su fuente monumetal en el claustro del monasterio se conservan *in situ* y fueron integrados en el diseño del hospital que se construyó en el emplazamiento del antiguo monasterio. Los sepulcros ducales fueron restaurados, y actualmente se conservan en el Musée des Beaux-Arts de Dijon. Los comienzos de la carrera de Sluter son oscuros. La mayor parte de la información que poseemos sobre él procede de los archivos borgoñones, en cuyos documentos aparece citado desde marzo de 1385 hasta su muerte, a principios del año 1406. Su nombre se encuentra escrito de distintas maneras, pero la versión «Claus Sluter» fue utilizada por el propio artista en el diseño de su sello.



Matthew Smith: *Lirios en un jarrón;* óleo sobre lienzo; 74 × 53 cm.; 1916. City Art Gallery, Leeds.

Nació en Haarlem (Holanda), pero pronto fue a Bruselas, donde aparece inscrito en el gremio de maestros canteros hacia 1380. Probablemente alcanzó cierta fama en Brabante y Flandes por estos años, y algunos de sus compañeros de profesión trabajarían posteriormente como sus subordinados en Dijon. Pero, aparte de unas estatuillas de profetas esculpidas para el Ayuntamiento de Bruselas (hoy en el Musée Communal de Saint-Lambert-Woluwe), no se conservan obras suyas de la época de madurez estilística.
En 1385 Sluter entró en Dijon en el taller de Jean de Marville, que era entonces el escultor oficial del duque de Borgoña. A la muerte de Marville, en 1389, Sluter se hizo cargo del taller y fue nombrado *valet de chambre* del duque. Todas las obras ejecutadas en su estilo característico están fechadas a partir de este período. Salvo unas pocas excursiones hechas por orden del duque (a París en 1392, Mehun-sur-Yèvre en 1393 y Dinant y Malinas en 1395), permaneció el resto de su vida en Borgoña. Una obra importante que completó en esta época, pero que se ha perdido, es la original decoración del castillo de Germolles (1396), con retratos del duque y de la duquesa en el vestíbulo, dentro de una escena pastoral.
El trasfondo de la actividad borgoñona de Sluter fue la decoración escultórica del castillo de Champmol. Dos obras importantes a él atribuidas en la cartuja fueron comenzadas antes de que se hiciera cargo del taller de Marville.
El marco arquitectónico del sepulcro del duque ya había sido terminado, y el pórtico de la iglesia (consagrada en 1388) había sido diseñado por el arquitecto Drouet de Dammartin, probablemente tras consultar con Marville. Debió de concebirse para contener sólo tres esculturas: dos de pie del duque y la duquesa a ambos lados de una figura *trumeau* de la Virgen. La transformación dinámica de la fórmula parisina muestra la independencia de su creatividad artística. Grandes consolas adosadas a la estructura arquitectónica sin tener en cuenta las limitaciones del diseño original con el fin de sustentar las figuras adicionales de San Juan Bautista y Santa Catalina materializan dicha transformación. Los dos santos citados presentan a la Virgen a los duques arrodillados. El drama de la presentación se intensifica por la forma en que los santos parecen adelantarse en direción a la Virgen; Ésta mira la Niño, que a su vez mira hacia donde, en origen, había un dosel de ángeles. La escala exagerada de los santos en comparación con la de la Virgen sugiere un tipo de perspectiva escénica en la que el realismo del duque y la duquesa supone el elemento humano en un hecho ultraterreno.
A partir de 1395 Sluter diseñó y realizó una de sus principales obras, el *Puits de Moise* o *Pozo de Moisés*. Se trata de un fragmento de una fuente monumental que en su momento dominaba el claustro de la cartuja, el cual era, a su vez, el cementerio de los monjes.
Era la base hexagonal de un elevado Calvario, habiendo sido concebido el conjunto como una «Fuente de la Vida». Sólo se conservan fragmentos del Calvario, incluyendo el torso de Cristo (Musée Arhéologique, Dijon). La base hexagonal, con sus figuras de seis profetas (que predican la inevitabilidad de la Crucifixión) y ángeles (que lloran por el sacrificio sobre un Monte Gólgota simbólico), es una de las grandes obras escultóricas de todos los tiempos.
Aunque el sepulcro de Felipe el Valiente fue uno de los primeros monumentos en que trabajó el taller de Marville, parece



ser que Sluter se mostraba reacio a realizarlo rápidamente. Cuando el duque murió en abril de 1404, sólo habían sido esculpidas dos figuras que se lamentan (o *pleurants*). Éstas son las precursoras de la famosa procesión fúnebre que actualmente rodea el sepulcro. La muerte del artista, en enero de 1406, frustró los deseos de Juan Sin Miedo de que el sepulcro de su padre estuviera terminado antes de que pasaran cuatro años. La efigie de Felipe que hay actualmente en el sepulcro es una restauración moderna. Sluter fue un artista medieval con el individualismo de una personalidad renacentista.

Smith, David 1906-65

El escultor americano David Smith nació en Decatur (Indiana). Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en una fábrica de locomotoras. La escala de los motores influyó en su pensamiento escultórico y le llevó a realizar, muchos años después, la serie de esculturas por las que más se le recuerda: grandes piezas exentas hechas en el taller de su granja de Bolton Landing, en el Estado de Nueva York. Dichas obras tienen a veces un carácter marcadamente lineal (por ejemplo, *Centinela IV*, 1957; colección privada). La más sorprendente de éstas, que influyó considerablemente en el desarrollo general del Minimal Art en América, es la llamada serie de *Cubi*. En efecto, se trata de cubos y cilindros de acero puestos, a menudo, en equilibrio unos encima de otros de forma bastante inestable (por ejemplo, *Cubi XIX*, 1964; Tate Gallery, Londres; y *Cubi XVII*, 1963, Museum of Fine Arts, Dallas). Smith, que fue el escultor americano más original de su generación, murió en un accidente de automóvil en 1965.

Smith, Richard 1931-

El pintor inglés Richard Smith nació en Letchworth (Hertfordshire). Estudió en la Escuela Luton, en la St. Alban's School of Art (1948-54) y en el Royal College de Art (1954-57). Dio clases de decoración mural en el Hammersmith College of Art de Londres (1957-58), y enseñó en la St. Martin's School of Art (1961-63) y en varias ciudades de Norteamérica (1965-68). Ganó un premio en la Bienal de Venecia de 1966 y en la de Sao Paolo de 1967. De 1961 a 1969 la mayor parte de las pinturas de Smith se basaron en imágenes publicitarias. A principios de los años 60, sus elegantes cuadros de colores heráldicos dieron paso a relieves pintados tridimensionales de grandes proporciones, inspirados en las vallas publicitarias. El interés de Smith por los soportes constructivos le ha llevado, posteriormente, a realizar pinturas con secciones modulares complicadas e imágenes borrosas con pintura en *spray*, como *Cascada* (1969; Tate Gallery, Londres). A principios de los 70 reaccionó a la complejidad de sus primeras obras y empezó a pintar en lienzos poco tensados sobre tubos de aluminio lige, viéndose las cuerdas y los nudos. Dichas pinturas pueden constituir series o combinar dos o tres lienzos superpuestos. Smith también hizo grabados del mismo tema.

Richard Smith: *La vaina*; pintura acrílica sobre lienzo; 160 × 324 cm.; 1976. Colección privada.



Giovanni Sodoma: *San Jorge y el dragón*; tabla; 138 × 98 cm.; c. 1516. National Gallery of Art, Washington, D. C.

Smithson, Robert 1938-73

El artista, escritor y teórico visionario americano Robert Smithson nació en New Jersey. Estudió en la Art Students League de Nueva York (1953-56) y en la Brooklyn Museum School. A mediados de los años 60 sus esculturas fueron identificadas con el Minimal Art, pero un grupo de obras de transición, como *Espejismos e irrealidades*, dio paso a sus obras más conocidas. Entre éstas destaca *Embarcadero en espiral* (1970; Utah) en el Great Salt Lake y *La rampa de Amarillo* (1973; Texas). Esta obra fue terminada después de la muerte de Smithson en un accidente de aviación. Pocos de sus proyectos de grandes obras de ingeniería llegaron a realizarse.

Snyders, Frans 1579-1657

Frans Snyders fue un pintor flamenco de animales y naturalezas muertas. Trabajó en Amberes a su regreso de Italia (1608-09). Pintó animales y detalles de naturalezas muertas en los cuadros de Rubens y de Jacob Jordaens. A su vez, Rubens pintó las personas en varias escenas de caza de Snyders. Estos cuadros suelen representar cacerías de jabalíes y venados con un cromatismo brillante y un gran dinamismo (como los de animales luchando). La vitalidad y libertad de estas obras aparecen también en las naturalezas muertas pintadas por Snyders. Flores y frutas están hechas con un realismo que recuerda al de Pieter Brueghel *el Joven* (del que Snyders fue discípulo) y con un gran dinamismo, tanto literal como formal (este último mediante la inclusión de gatos, perros y pájaros).

Soami c. 1470-1525

Soami, también llamado Shinso, fue un pintor japonés que se especializó en los paisajes. Fue el tercero de los tres «amis»: su padre y su abuelo eran los pintores Geiami (1431-85) y Noami (1397-1471). Aunque todos pintaban con tinta, ninguno pertenecía a la secta *zen*. Procedían de la clase de artesanos, cuyos nombres solían acabar en «ami» para indicar su fe en el sabio Buda Amida. Los tres pintores trabajaron en la catalogación de la colección de pintores y objetos de arte *Shogun*, compuesta esencialmente por obras chinas. Su influencia como árbitros del gusto de la época probablemente provocó la absorción, por parte de la Academia, de la escuela *zano*.
Se tienen pocas noticias de la vida de Soami, aunque se conservan muchas pinturas suyas. Destaca por su estilo «húmedo», pero no fue el único que desarrolló. Su versatilidad derivaba de su estudio de la colección *Shogun*, realizado sin perjuicios estéticos o religiosos, lo que supuso un cambio importante en la pintura japonesa. Su *Vista de una cascada en las montañas Lu* (c. 1508; colección privada) está ejecutada en estilo «cuadriculado», con rocas y montañas angulosas que alternan con sombras y neblinas que crean una sensación casi sensual de distancia. Esta combinación, «dura y suave» a la vez, es muy japonesa y constituye una característica típica de la escuela *kano*.
Su principal obra son las puertas corredizas del Daisen'in (c. 1513; templo de Daitikuji, Kyoto), actualmente transformadas en paneles colgantes. En ellas hay una gran



vista panorámica pintada a la aguada (con evidentes influencias Sung), casi sin perfiles y combinando la grandiosidad con una escala japonesa reducida. Obras similares a la citada, también con un estilo muy fluido, son los biombos de seis hojas magníficamente pintadas por Soami que se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Sodoma, Giovanni 1477-1549

Junto con Peruzzi y Beccafumi, Giovanni Antonio Bazzi Sodoma fue uno de los principales pintores sieneses del siglo XVI. Formado en su Vercelli natal, llegó a Siena hacia 1503, aparentemente ya familiarizado con las obras milanesas de Leonardo. Trabajó en Roma en 1508, y de nuevo, de 1516 a 1518 como decorador para Agostino Chigi. Sólo superficialmente recibió influencias del Rafael maduro y, a pesar de ciertas analogías con el manierismo florentino y el arte de Beccafumi, hacia el final de su carrera (a partir del 1520) su estilo fue regresando gradualmente a sus raíces provinciales y perdiendo universalidad.

Francesco Solimena: *Dido recibiendo a Eneas y Cupido disfrazado de Ascanio;* óleo sobre lienzo; 207 × 310 cm.; c. 1720. National Gallery, Londres.

Sofilos, fl. c. 580-570 a. de C.

Sofilos fue un pintor y ceramista ateniense. Es el primer pintor de figuras negras cuyo nombre conocemos, ya que aparece en cuatro vasos, tres de los cuales están firmados por él como pintor y el otro como ceramista.
En origen procedía de la anticuada escuela de artistas atenienses, encabezada por el Pintor de la Gorgona y centrada en la realización de frisos de animales, técnica aprendida de sus rivales de Corinto. Esta técnica consistía en cubrir el vaso con numerosas bandas horizontales de animales alternadas con motivos florales. Una ánfora de Vourva (hoy en el Museo Nacional de Atenas) es una de las muchas piezas suyas sin firmar decoradas en este estilo.
Los animales representados y los motivos florales —versiones menos vistosas de las meditadas y meticulosas composiciones del Pintor de la Gorgona— son característicos del arte convencional desarrollado por Sofilos a lo largo de toda su carrera.
Su importante contribución a la historia de la pintura de figuras negras se produjo tras renunciar a las bandas de animales en sus vasos. Una vez hecho esto, se dedicó con entusiasmo a la decoración de vasos con temas mitológicos. Un fragmento de un *dinos* encontrado en Tesalia (actualmente en el Museo Nacional de Atenas) nos muestra a un Sofilos innovador, que propone un arte más narrativo, aunque aún algo torpe. Los animales siguen apareciendo en el borde y el friso inferior, pero el interés primordial del artista está

puesto en la representación de una carrera de carros, con un animado grupo de caballos galopando delante de un palio lleno de gesticulantes espectadores. El artista acepta su responsabilidad por el atrevido diseño mediante una inscripción que dice: «Sofilos me pintó». Continúa diciendo que no se trata de una carrera cualquiera, sino de una narrada en la *Ilíada*.
Un *dinos* firmado por Sofilos como pintor (British Museum, Londres) es aún más representativo de su interés por los temas mitológicos.
Los animales y las flores ocupan ocho bandas horizontales, mientras que el friso superior contiene el tema principal: la llegada de los invitados divinos al banquete de bodas de Peleo y Tetis. Los invitados desfilan alrededor del vaso en dirección a la casa de la novia, que les espera en la puerta con una copa de vino en la mano.
Hay fragmentos de otro *dinos* con la misma escena y firmada por Sofilos como pintor en el Museo Nacional de Atenas.
Sofilos fue una figura fundamental para la pintura ática, ya que es el último representante de una generación de pintores de frisos de animales y un pionero en la formación del arte narrativo griego. Aunque su entusiasmo por la narración no solía verse acompañado de la misma habilidad como dibujante, indudablemente marcó el camino para artistas posteriores.

Solimena, Francesco 1657-1747

Francesco Solimena, pintor italiano de comienzos del rococó, nació en Nocera. Fue el principal pintor de Nápoles durante la primera mitad del siglo XVIII. Llegó a aquella ciudad hacia 1674, recibió influencias de Luca Giordano, especialmente evidentes en los frescos de la sacristía de San Paolo Maggiore, en Nápoles (1690). A partir de 1692 se observan también influencias de Mattia Preti, y su paleta se oscurece. Ésta es la característica principal de su estilo. Hay importantes frescos de su última época en Nápoles (Santa Maria Donnaregina, San Domenico Maggiore y el Gesù Nuovo).

Sotatsu, Tawaraya fl. c. 1600-30

El pintor japonés Tawaraya Sotatsu fue el fundador de la escuela *rimpa*, la cual influyó en casi todos los movimientos artísticos de la época. Se sabe poco de su vida. Trabajó como decorador de abanicos en Kyoto y más tarde, en la corte. Como realizador de bellos papeles decorados para caligrafía, asimiló en gran medida la vieja cultura cortesana de Kyoto; conoció al gran dibujante y calígrafo Hon'ami Koetsu, cuya elegante escritura decoró con dibujos dorados.
Sotatsu destacó en la pintura de obras decorativas, como biombos y abanicos. La habilidad japonesa en la ejecución de composiciones excéntricas fue llevada a sus máximas consecuencias por este artista. En sus biombos de danzarines *bugaku*, por ejemplo (templo de Daigoji, Kyoto) las figuras están situadas sobre un fondo dorado neutro sin organización aparente y, sin embargo, crean un efecto muy bello.
Introdujo innovaciones cromáticas y lineales. A menudo aplicaba colores simples y brillantes formando espesas manchas, como en sus biombos de *El dios de la tormenta* (monasterio Kenninji, Kyoto) y *El dios de los vientos* (templo Daigoji, Kyoto), y reduce las formas al puro ornamento. En sus biombos *Genji* (Fundación Seikado, Tokio), las verdes y redondas colinas están unidas por una línea sinuosa que atraviesa diagonalmente las seis hojas de que se compone.
En sus puertas de madera del Yogen'in, en Kyoto, hizo de la necesidad virtud, dibujando un voluminoso elefante con una línea tan gruesa, que resultaba en sí misma decorativa. También popularizó la técnica de dejar gotear un color sobre otro mientras éste está aún fresco *(tarashikomi)* y un original estilo de pintura monocroma en tinta en el que ésta se emplea con gran sensualidad, como si fuese color.

Soto, Jesús 1923-

Jesús Rafael Soto, el músico y pintor óptico-cinético venezolano, nació en Ciudad Bolívar. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Caracas (1942-47). Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo (1947-50), tras lo cual marchó a París. En 1954 formuló, con Yaacov Agam y Jean Tinguely, los principios del cinetismo.
Entre 1950 y 52, influido por Mondrian y los constructivistas, Soto hizo pinturas en relieve con distintos elementos geométricos y cuadros de manchas de colores inspirados en la música.
Las obras por él pintadas en hojas superpuestas de plexiglás contienen motivos monocromos: Con líneas y puntos experimentó el «efecto *moiré*»; más tarde trazó espirales sobre fondos de rayas.
A principios de los años 60, sus informales e irregulares construcciones de alambres retorcidos dieron paso a nuevas series de pinturas en las que parecen vibrar placas y cilindros de metal. Relieves posteriores ejecutados con elementos en movimiento le llevaron, en 1969, a hacer sus «penetrables»: esculturas de tubos colgantes a través de los cuales los espectadores pueden pasar.

Soulages, Pierre 1919-

El pintor francés Pierre Soulages nació en Rodez. Interesado por el arte prehistórico y el románico local, empezó a pintar estando aún en la escuela. Visitó París en 1938-39, pudiendo ir a exposiciones de obras de Cézanne y Picasso. En 1941, tras servir en el Ejército francés durante dos años, fue a trabajar en unos viñedos. Durante el resto de la ocupación, hasta que se estableció en París, en 1946, no pintó nada, pero conoció a Sonia Delaunay y se empezó a interesar por el arte abstracto.
Sus primeros cuadros no figurativos, pintados en 1947, consisten en una serie de pinceladas negras unidas sobre un fondo brillante. Evitando rigurosamente las referencias extrapictóricas, desarrolló formas mayores, más densas y gestuales. Posteriormente aparecen en su obra los azules, los rojos y los marrones, pero las estructuras arquitectónicas principales siguen siendo negras. Puede eliminar el fondo o, simplemente, permitir que algunas luces atraviesen las formas entrelazadas, pero la profundidad espacial sigue siendo siempre aparente. Soulages ha ejecutado decorados para teatro y, desde 1952, también aguafuertes.
Sus obras se encuentran en numerosas colecciones públicas de todo el mundo, como la Nationalgalerie de Berlín, el Musée National d'Art Moderne de París, el Art Institute de Chicago y el Museo de Arte Okara de Kurashiki.



Pierre Soulages: *Pintura:* óleo sobre lienzo; 194 × 130 cm.; 1957. Musée National d'Art Moderne, París.

Soutine, Chaim 1893-1943

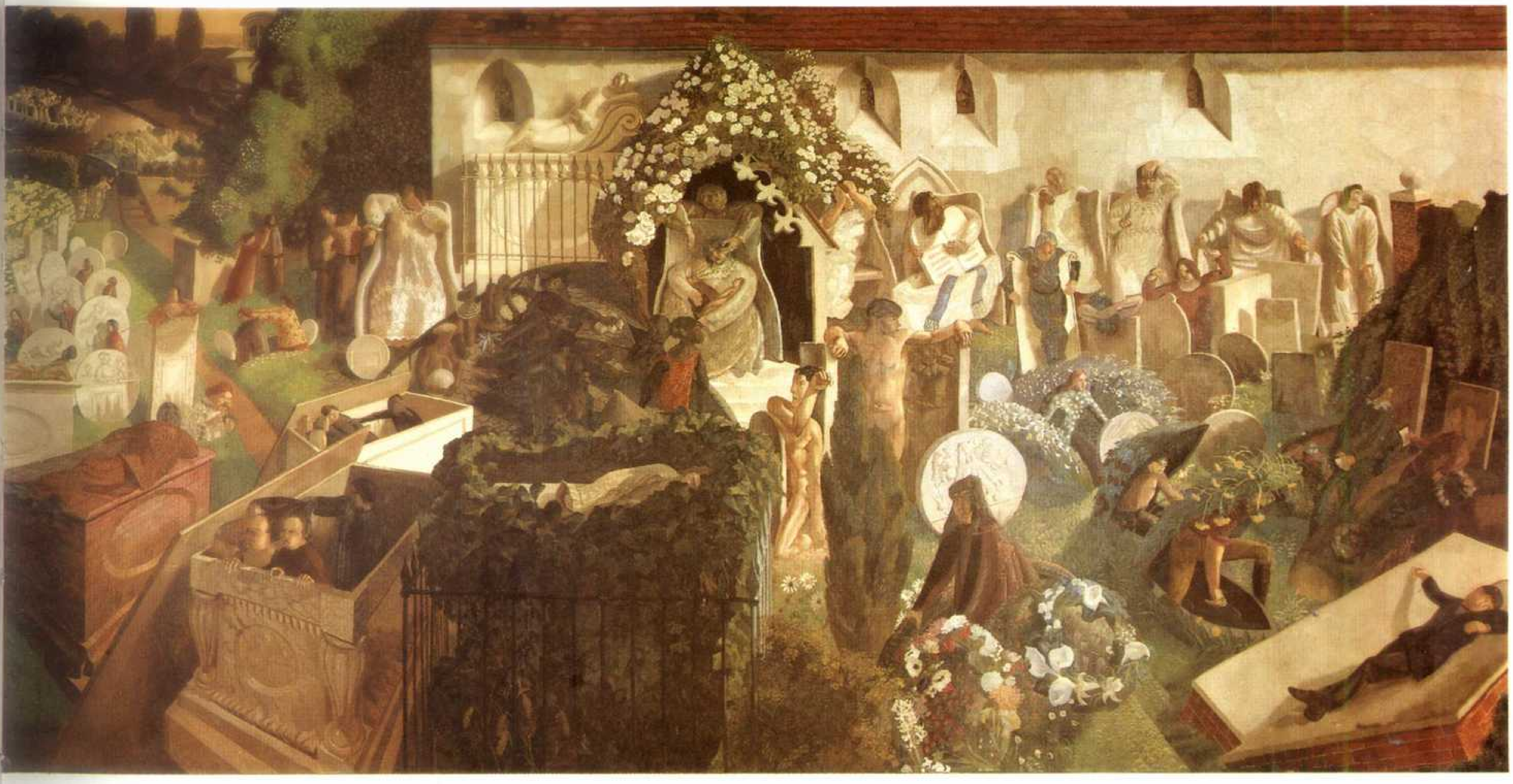
El pintor ruso Chaim Soutine pasó la mayor parte de su vida en Francia. Nació cerca de Minsk: era el décimo hijo de un sastre judío que quería que Chaim fuera zapatero.
Asistió a la escuela de Arte de Vilna de 1910 a 1913, y entre 1913 y 1918 vivió en París en la extrema miseria. Visitó por primera vez Cagnes, en la costa mediterránea, en 1918, y al año siguiente fue a Céret, en los Pirineos. Pasó bastante tiempo en ambos sitios, hasta 1925.
En 1922 encontró un generoso cliente en el coleccionista americano Albert C. Barnes; a partir de aquel momento tuvo cierta seguridad financiera. A principios de los años 30 pasó varios veranos cerca de Chartres. La ocupación alemana le obligó a abandonar París, ya que era judío. Se trasladó a Touraine, pero una úlcera de estómago hizo que tuviera que regresar a París para operarse. Murió en el mes de agosto de 1943.
Sus primeras obras parisinas fueron, fundamentalmente, naturalezas muertas. Ocasionalmente pintó algún retrato. Las principales influencias que se observan en su obra son las de Cézanne, Van Gogh y sus amigos, Marc Chagall y Amedeo Modigliani. Sus paisajes meridionales son densos y sombríos: claustrofóbicos y casi bidimensionales en Céret, y más abiertos y luminosos en Cagnes. En los cuadros de los dos lugares las formas están agitadas y la pincelada es violenta. Sus paisajes posteriores de la región de Île de France están más controlados, aunque siguen perteneciendo al expresionismo eslavo-judío. Sus mejores retratos son de cocineros, pajes, valets y camareros (por ejemplo, *Paje en Maxim's;* colección privada). Entre sus naturalezas muertas hay una serie pintada en 1925-26 con influencias de Rembrandt (por ejemplo, *Pedazo de carne de vaca*, 1925; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, y *Res muerta*, c. 1925; Institute of Arts, Minneapolis).

Spencer, Stanley 1891-1959

El pintor inglés sir Stanley Spencer nació en Cookham (Berkshire). De 1908 a 1912 estudió en la Slade School of Fine Art, donde sus dotes para el dibujo fueron reforzadas por el aprendizaje con Henry Tonks. Desde el principio las obras de Spencer muestran una visión ingenua, resultado de su estudio de los primitivos italianos y los posimpresionistas y de su fuerte individualidad.
Sus experiencias durante la Primera Guerra Mundial agudizaron las cualidades visionarias de su arte, como se ve en los murales por él pintados en la Memorial Chapel de Burghclere (1926-32). En estas y otras obras (por ejemplo, *La Resurrección, Cookham*, 1923-27; Tate Gallery, Londres) Spencer expresó su creencia religiosa de que todas las actividades humanas terrenales tienen algo de espiritualidad divina. Posteriormente preconizó también la liberación sexual, y pintó varias obras cuya sexualidad explícita prenuncia la de Francis Bacon y Lucian Freud.

Spinello, Aretino c. 1345-1410

El pintor italiano Aretino Spinello era originario de Arezzo, pero probablemente se formó en Florencia. Su primera obra documentada es una *Madonna* (1385; William



Stanley Spencer: *La resurrección, Cookham;* óleo sobre lienzo; 152 × 142 cm.; 1923-27. Tate Gallery, Londres.



Aretino Spinello: detalle de *San Benito expulsando al demonio de uno de sus monjes;* fresco; c. 1387. Sacristía de San Miniato al Monte, Florencia.

Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts). Entre las obras suyas que se conservan destacan los frescos de la sacristía de San Miniato al Monte, en Florencia (c. 1387). Comparando éstos con la obra de Agnolo Gaddi (por ejemplo, con sus frescos de *La leyenda de la Cruz,* pintados en el coro de Santa Croce, en Florencia, c. 1380), se ve que Agnolo debió de ser su maestro. La obra de Spinello es importante, fundamentalmente porque sentó los principios seguidos por Giotto (1266-1337). En sus pinturas hay figuras voluminosas que se mueven con monumental deliberación dentro de composiciones sencillas, a veces con un fondo arquitectónico trazado con una perspectiva apenas esbozada. Masaccio (1401-28?) debió de aprender mucho de la obra de Spinello.

Spranger, Bartholomaeus
1546-1611

El pintor flamenco Bartholomaeus Spranger era hijo de un comerciante de Amberes. Estudió con varios artistas locales, entre ellos Jan Mandyn, Frans Mostaert y Cornelis van Dalem; pero su verdadero aprendizaje lo hizo viajando durante muchos años por Francia e Italia.
Hay documentos que demuestran que estuvo en París, Lyon, Milán y Parma, donde las formas sensuales y los colores de Correggio influyeron mucho en su arte.
Hacia 1567 estaba en Roma, donde permaneció varios años. Se han perdido casi todas las pinturas por él ejecutadas para iglesias romanas, pero se conserva un *Juicio Final* pintado para Pío V (actualmente en el Museo Civico de Turín). Trabajó en el taller de Zuccaro para la familia Farnesio en Caprarola.
En 1575 estaba en la corte imperial vienesa y en 1581 marchó a la corte del emperador Rodolfo II en Praga. En esta ciudad se casó con la hija de un joyero.
Como resultado de sus numerosos viajes, el estilo de Spranger constituye un hito dentro del manierismo internacional del siglo XVI. Sus formas alargadas y su cromatismo brillante recuerdan al estilo de la escuela de Fontainebleau. Algunas obras hechas para Rodolfo II, como *Minerva conquistando a la ignorancia* (c. 1591; Kunsthistorisches Museum, Viena), respondían a la demanda de un círculo de *cognoscenti* de la corte y tenían la carga de erotismo que el propio emperador pedía. Los fondos oscuros de sus pinturas acentúan la luminosidad del primer plano y las curvas sinuosas de las figuras y los ropajes. Las obras religiosas de más éxito de Spranger son las que muestran poses y vestimentas exuberantes, como *La adoración de los Magos* (National Gallery, Londres). Su influencia fue muy grande en el norte de Europa,





Nicolas de Staël: *Figura junto al mar;* óleo sobre lienzo; 130 × 162 cm.; 1952. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Jan Steen; *Jugando a los bolos;* óleo sobre lienzo; 33 × 27 cm.; c. 1660-63. National Gallery, Londres.

adonde llegó sobre todo gracias a los grabados de sus obras hechos por Hendrick Goltzius (1558-1617).

Squarcione, Francesco 1397-1468

Franceso Squarcione fue un pintor italiano de la escuela de Padua. En 1423 su profesión era «sastre y bordador»: aparece citado por primera vez como pintor en 1429. De las numerosas pinturas citadas en documentos sólo se conservan dos: el retablo Lazzara (1449-52; Museo Bottacin e Museo Comunale, Padua) y una *Virgen y el Niño* firmada, también perteneciente a la familia Lazzara (Staatliche Museen, Berlín). La primera es un políptico con un complicado marco gótico y una riqueza superficial similar a la de las obras de los Vivarini. La Virgen tiene influencias toscanas (sobre todo de Donatello); son notables su perfil y el Niño, que está delante de Ella, sobre una barandilla de mármol.
Squarcione destaca fundamentalmente como maestro de numerosos pintores, entre los que se encuentra Andrea Mantegna. Un biógrafo suyo recuerda que en su juventud Squarcione viajó por Grecia e Italia y que coleccionaba esculturas, pero las dos obras antes descritas no guardan ninguna relación con su interés por las antigüedades.

Staël, Nicolas de 1914-55

Nicolas de Staël fue un pintor francés que nació en San Petersburgo (hoy Leningrado). Obligado a huir tras la revolución bolchevique de 1917, marchó a Bélgica, donde estudió con M. van Haelen en la Academia de Bellas Artes de Bruselas (1932-33). Visitó Holanda y París, donde le impresionó la obra de Cézanne, Mattisse, Braque y Soutine.
Entre 1934 y 1938 viajó y vivió en España, el Norte de África e Italia, para regresar finalmente a París.
Tras el servicio militar (1939-40) vivió en Niza hasta 1942. Regresó a París en 1943, y allí, al año siguiente, se hizo amigo de Georges Braque.
Obtuvo la nacionalidad francesa en 1948 y recorrió este país (1949-53), estableciéndose en Antibes en 1954.
Los cuadros de De Staël destacan por su cromatismo brillante, a menudo aplicado con espátula. Sus obras de principios de los años 40 tienen un diseño geométrico abstracto.
Poco a poco fue desarrollando una abstracción más libre, y hacia principios de los años 50 hizo composiciones figurativas de naturalezas muertas, retratos y marinas (por ejemplo, *Le bateau;* óleo sobre lienzo; 1954; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo).

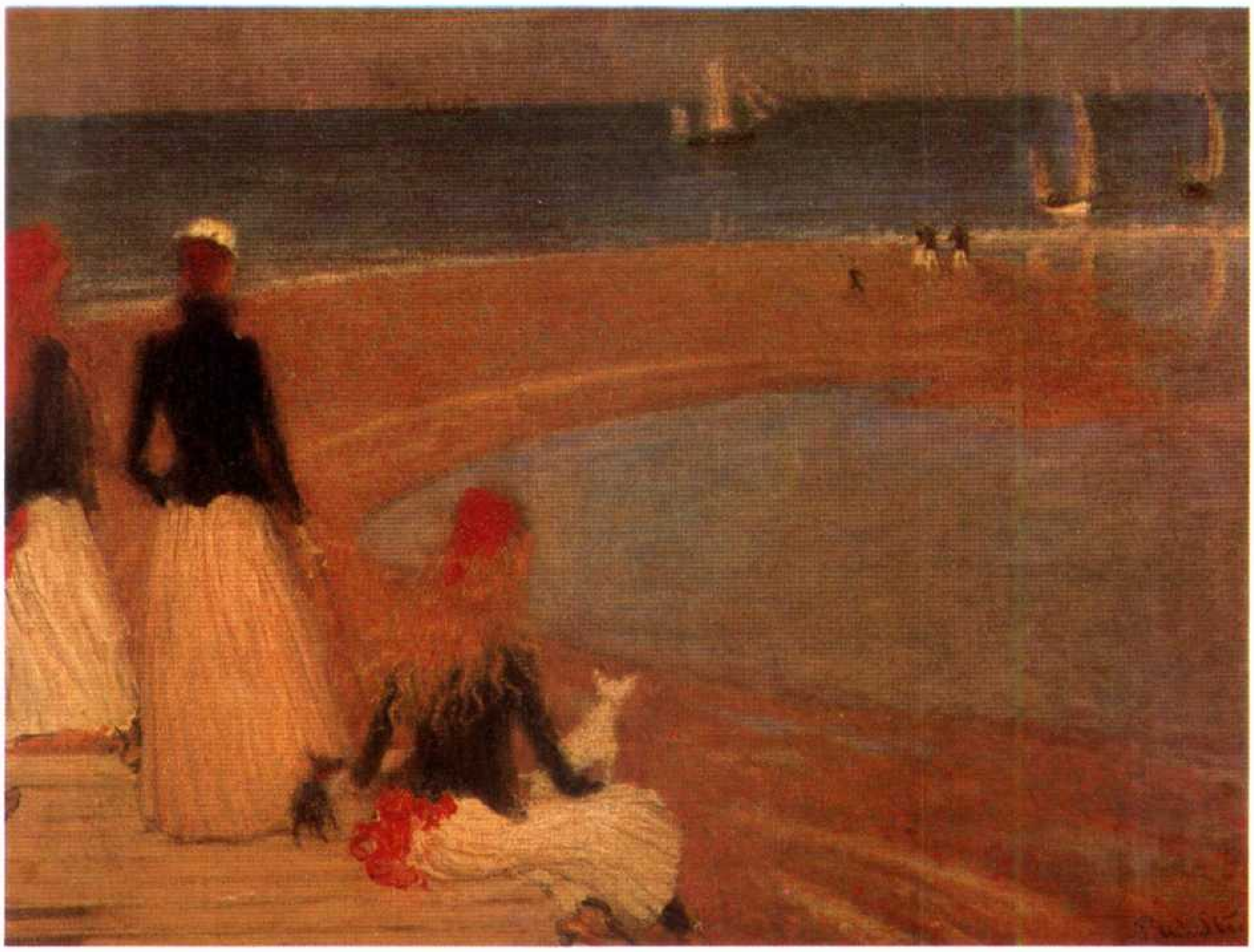
Steen, Jan 1626-79

El artista holandés Jan Steen pintó escenas humorísticas en las que recreó la vida de las clases media y baja.
Sus pinturas se consideran de género, pero suelen ser más complejas, y contienen alusiones a viejos proverbios y dichos. En este sentido, su obra continúa una tradición cuyos principales exponentes son Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) y Pieter Brueghel *el Viejo* (c. 1525-69).
Steen nació en Leiden. Era hijo de un fabricante de cervezas, y debió de estudiar con Ostade y con el paisajista Jan van Goyen, cuyo estilo imitó en algunos paisajes y con cuya hija se casó. Su *Juego de bolos* (c. 1660-63; National Gallery, Londres) revela un tratamiento lírico de un tema ya desarrollado anteriormente por Adriaen van Ostade (1610-84) y Adriaen Brouwer (1605/06-38). Steen simultaneó los retratos y los temas bíblicos (ambos pintados como si fueran cuadros de género), pero se le recuerda fundamentalmente por escenas de taberna y por la representación de festejos populares.
En Haarlem pintó, en los años 60, varios cuadros de este tipo, llenos de animación y vitalidad.
Entre ellos destacan *El mundo al revés* (1663; Kunsthistorisches Museum, Viena) y varias versiones de *La fiesta de San Nicolás.*
Las pinturas de este período contienen figuras que poseen gran expresividad y profundidad psicológica. Esto, junto con la profusión de detalles, la multiplicidad de elementos secundarios y la frecuente fuente de inspiración proverbial o literaria, conlleva que sus obras no deben ser vistas, sino «leídas». Los temas citados se complementan con varios cuadros de visitas de médicos a muchachas enfermas de amor y de lecciones de música dadas en respetables hogares burgueses. Se trata de obras tranquilas, que confirman la variedad de temas desarrollados por el artista.
En sus últimos años, Steen combinó la profesión de pintor con la de hotelero en Leiden: en sus cuadros desarrolló entonces una vena más lírica, pintando fundamentalmente parejas de enamorados en parques.
Estas obras prenuncian las pinturas de *fête champêtre* diseñadas por Watteau a principios del siglo XVIII. Parece ser que en vida Steen no gozó de popularidad: cuando murió tenía en su casa quinientos cuadros que no había conseguido vender.

Steer, Philip 1860-1942

El pintor inglés Philip Wilson Steer nació en Birkenhead (Cheshire). Estudió en París de 1882 a 84, pero no llegó a dominar la lengua francesa ni a familiarizarse con la vanguardia artística de este país. En 1886, tras regresar a Londres,

Philip Steer: *La playa de Walberswick, Suffolk:* óleo sobre lienzo; 60 × 76 cm.; c. 1889. Tate Gallery, Londres.



fundó con otros artistas el New English Art Club, sociedad dirigida por Walter Sickert que tenía como objetivo introducir en la pintura inglesa las lecciones de Manet, Degas y Monet.
Los paisajes de Steer de finales de los años 80 y principios de los 90 son escenas de la playa de Walberswick, a menudo con jovencitas o niños. Estas obras son muy originales, y tienen un cromatismo brillante, una pincelada vigorosa y puntos de vista inesperados en nuevas y excitantes direcciones.
En este mismo período pintó figuras en interiores y retratos (por ejemplo, *Mrs. Cyprian Williams y sus hijos*, 1890-91; Tate Gallery, Londres). Celebró una exposición monográfica en la Galería Goupil de Londres en 1894, y recibió el apoyo de los críticos D. S. MacColl, George Moore y Walter Sickert; su obra apareció en *The Yellow Book* y expuso con Les Vingt en Bruselas.
Hacia los treinta y cinco años, la capacidad creativa de Steer empezó a decaer. Este solterón empedernido empezó a resultar repetitivo a la hora de elegir temas para sus cuadros. Pasó sus veranos en distintas zonas de Inglaterra y Gales, y sus inviernos en Londres, donde enseñó en la Slade School of Fine Arts de 1893 a 1930. Su estilo se fue haciendo gradualmente más ecléctico y asimiló elementos de François Boucher, John Constable y Thomas Gainsborough. La pincelada de algunos de sus paisajes recuerda la de Adolphe Monticelli.
Fue un gran acuarelista, pero su estilo se fue insularizando cada vez más, rechazando tanto el posimpresionismo como las vanguardias artísticas del siglo XX. Prefirió mantener una técnica agradable pero poco innovadora, que duró desde aproximadamente 1910 hasta mediados de los años 30, cuando la ceguera le impidió seguir pintando. En 1931, en premio a su labor, se le concedió la Orden del Mérito.



Frank Stella: *Variación de Sinjerli I:* pintura acrílica fluorescente sobre lienzo; diámetro: 305 cm.; 1968. Colección privada.



Clyfford Still: sin título; óleo sobre lienzo; 236 × 174 cm.; 1953. Tate Gallery, Londres.

Stefano da Zevio c. 1375-1451

Stefano da Zevio nació en Zevio, cerca de Verona; también se le conoce como Giovanni da Verona. Fue discípulo de Altichiero y un exponente del estilo gótico internacional. Sus obras han sido descritas como «manuscritos iluminados a gran escala». La *Virgen del Rosal* (Museo di Castelvecchio, Verona) es una de sus pinturas más conocidas. En ellas el artista muestra su fascinación por los pequeños detalles de la naturaleza, pero no hay profundidad espacial ni volumen. Este estilo cortesano deriva de Gentile da Fabriano. Vasari (que menciona la admiración de Donatello por la belleza de la obra de Stefano) dice que fue discípulo de Agnolo Gaddi en Florencia. Pisanello, pintor del mismo estilo que Stefano, pudo ser discípulo de éste. Otras obras que se conservan de este artista son *La Virgen y el Niñó Jesús* (Museo de Budapest) y *La adoración de los Magos* (Galería Brera, Milán).

Stella, Frank 1936-

El pintor americano Frank Stella nació en Malden (Massachusetts). Estudio pintura en la Academia Phillips de Andover con Patrick Morgan, y en Princeton con William Seitz y Stephen Greene. Desde 1958 vive en Nueva York. Aunque sus primeras obras guardan una relación evidente con el expresionismo abstracto, compartió la desconfianza de sus contemporáneos hacia la autoindulgencia potencial de dicho movimiento.
Los lienzos pintados por Stella a finales de los años 50, basados fundamentalmente en rayas y dibujos geométricos, poseen ya la claridad cromática y de diseño que caracteriza sus obras posteriores.
Desde principios de los 60, la base geométrica de sus pinturas resulta más sencilla: se sirve de distintas formas, trazando franjas de color de perfiles duros.
Sus colores a menudo tienen efectos fluorescentes y sugieren superficies duras y brillantes, como las de las máquinas. Hacia finales de los años 60, la geometría de los dibujos resulta aún más elaborada (por ejemplo, *Saskatoon I*, 1968; colección privada).

Stella, Joseph 1877-1946

El pintor americano Joseph Stella nació en Italia. En 1897, un año después de llegar a Nueva York, ingresó en la Art Students League. Comenzó su carrera artística como ilustrador, pero tras dos viajes a Europa (1909-10 y 1911-12), donde conoció a Matisse y al pintor futurista Carlo Carrà, se dedicó exclusivamente a la pintura. Expuso en la Armory Show en 1913. Sus pinturas de este período tienen un lenguaje futurista (por ejemplo, *La batalla de las luces, Coney Island*, 1913-14; Yale University Art Gallery, New Haven). A principios de los años 20 hizo varios *collages* abstractos muy originales.
Siguió pintando hasta su muerte, en 1946.

Still, Clyfford 1904-81

Clyfford Still, nacido en Grandin (Dakota del Norte), fue uno de los primeros y principales pintores expresionistas abstractos americanos.

A diferencia de la mayor parte de los componentes de este grupo, no procedía de Nueva York; sólo vivió en dicha ciudad de 1950 a 61. Rompió radicalmente con la tradición pictórica en 1941 mientras hacía trabajos de guerra en Oakland (California), alejado del fermento intelectual que animó a Nueva York durante la guerra. Sus pinturas de este período muestran ya los rasgos que caracterizan su obra madura. Rechaza el espacio estructurado del cubismo y el excesivo carácter literario del surrealismo para crear una superficie bidimensional de formas y colores casi románticos (por ejemplo, *1957-D n.º 1*, 1957; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo).

Stoss, Veit fl. 1477-1533

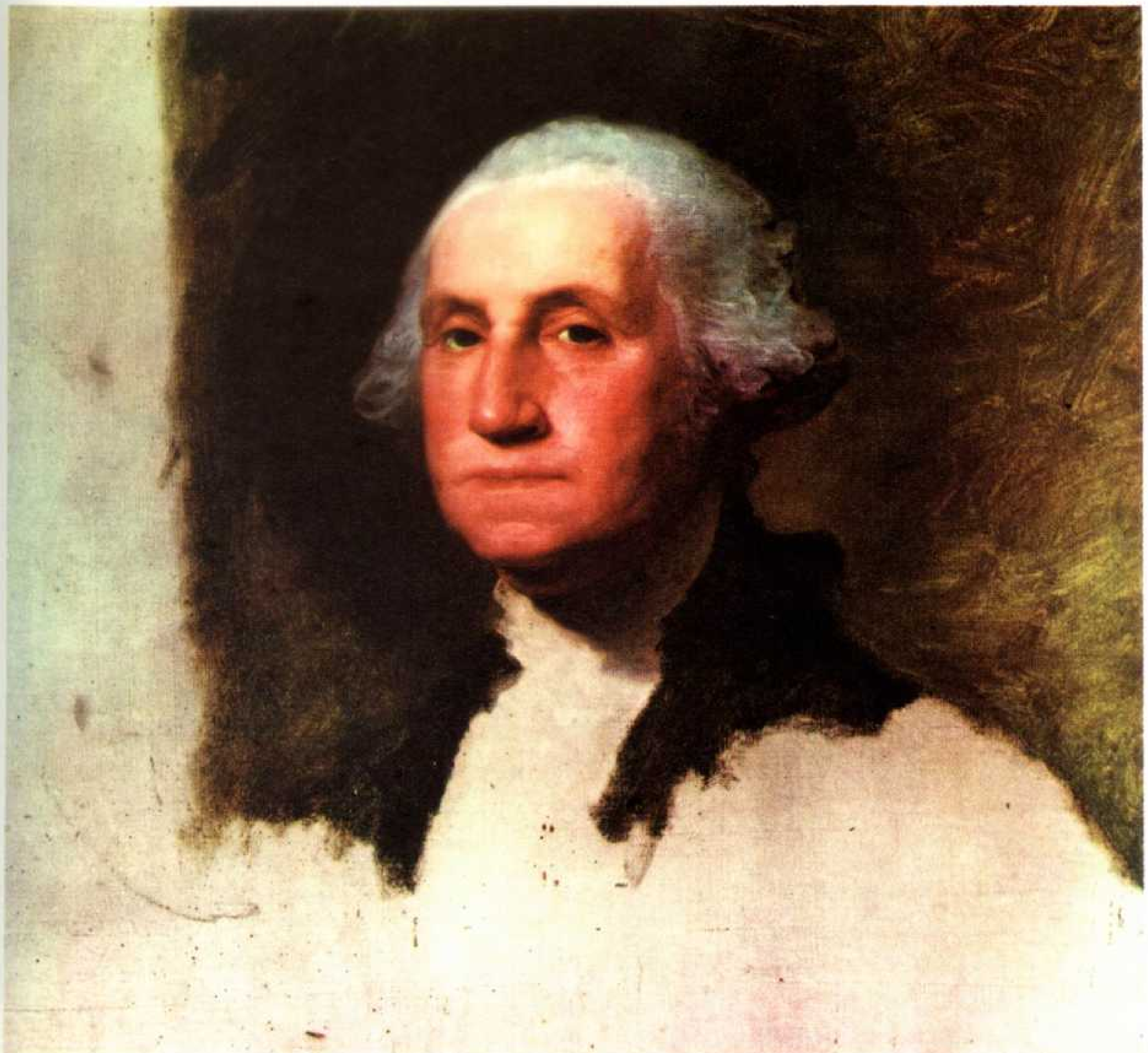
Veit Stoss fue pintor, grabador y uno de los principales escultores alemanes de finales del gótico. Nació en Horb, en Suabia, estimándose la fecha de nacimiento entre c. 1438 y c. 1447. La primera información documentada nos dice que en 1477 dejó Nuremberg para trasladarse con su familia a Cracovia.
Desde un punto de vista estilístico, puede decirse que sus raíces se encuentran en la zona del alto Rhin; parece ser que en él influyó, sobre todo, Nikolaus Gerhaert van Leyden. No se sabe cuánto tiempo estuvo trabajando en Nuremberg, pero debía de ser un experimentado maestro hacia 1477, cuando le encargaron el gran retablo de *La muerte de la Virgen* para la iglesia de la Virgen, en Cracovia (terminado en 1489).
Durante aproximadamente veinte años de actividad en Cracovia, construyó también el sepulcro en mármol rojo del rey Casimiro IV Jagellon para la catedral de Cracovia (1492) y otros sepulcros en Woclawek y Gnesen. Regresó rico a Nuremberg en 1496, pero perdió su fortuna en malas inversiones. Fue acusado de falsificación en 1503 y perdió sus derechos de ciudadanía.
Esculpió el monumento Volckamer en la iglesia de San Sebaldo de Nuremberg; éste tiene tres relieves y está firmado y fechado en 1499.
El *Cristo crucificado* de la iglesia de San Lorenzo, en Nuremberg, data del mismo período (c. 1500).
En 1503-04 pintó las figuras doradas del altar mayor de Tilman Riemenschneider para la iglesia parroquial de Münnerstadt y le añadió puertas (actualmente está desmembrado). Hacia 1508 fue realizado en su taller el marco para la obra de Durero *La Sagrada Familia y santos*.
Sus figuras de *Tobías y el ángel* fueron hechas para la iglesia dominica de Nuremberg en 1516 (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), y el gran grupo de *La Anunciación*, para la iglesia de San Lorenzo, también en Nuremberg, en 1517-18. Entre sus últimas obras importantes está el *Crucifijo* de San Sebaldo de Nuremberg, hecho en 1520.
La Reforma impidió la entrega del *Altar de la Virgen* a la iglesia carmelita de Bamberg (1520-23; inacabado, se encuentra actualmente en la catedral de Bamberg).
Stoss murió en 1533, tras haber perdido la vista.
Las monumentales figuras que hay en Cracovia representando *La muerte de la Virgen* están policromadas y doradas. Cabe citarlas entre las obras más expresivas de finales del gótico alemán; en el sepulcro del rey Casimiro IV el mármol rojo veteado es usado también para sugerir emoción. Los relieves del monumento Volckamer en San Sebaldo de Nuremberg resultan más sobrios.
Pero en la figura de San Andrés (c. 1505?), en el coro de la misma iglesia, los pliegues expresivos y retorcidos revelan intensa energía espiritual.



Bernardo Strozzi: *Vieja ante el espejo (Alegoría de la vanidad)*; óleo sobre lienzo; 132 × 108 cm.; c. 1660. Colección privada.

Strozzi, Bernardo 1561-1644

El artista italiano Bernardo Strozzi, nacido en Génova, fue el pintor



más importante de esta ciudad a principios del siglo XVII. De 1595 a 1597 estudió con el artista sienés Pietro Sorri.
Hacia 1597 ingresó en la orden de los capuchinos. Aunque permaneció dentro del estamento eclesiástico, a partir de c. 1610 trabajó como pintor para mantener a su desamparada madre.
Sus primeras obras muestran influencias del manierismo toscano, tanto por la composición como por su delicado cromatismo.
Hacia 1615 desarrolló un estilo más expresivo y naturalista, quizá influido por las obras de Rubens que pudo ver en Génova, por los artistas flamencos que trabajaban en dicha ciudad y por las pinturas de artistas caravaggistas que visitaron Génova por aquellos años. El estilo profundamente religioso de Strozzi tiene importantes elementos de cuadros de género y originales gamas de marrones, rojos y color carne; como ejemplo de esto cabe citar el cuadro de *San Agustín lavando los pies a Cristo* (Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Génova). Entre c. 1615 y 1620

Gilbert Stuart: *George Washington* (retrato del «Atheneum»); óleo sobre lienzo; 122 × 94 cm.; 1796. Museum of Fine Arts, Boston.

terminó varias pinturas de género. Las más importantes son *El cocinero* (c. 1612; Palazzo Rosso, Génova), con su elaborada naturaleza muerta, y *Los flautistas* (Palazzo Rosso, Génova), en la que las figuras tienen una vitalidad que recuerda las de Rubens. También pintó frescos y retratos.
En 1631 se estableció en Venecia, y poco después pintó al *Dux Francesco Erizzo* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Pronto se convirtió en uno de los principales retratista de la ciudad, siendo un gran admirador de la obra de Veronese (1528-88).
Entre sus obras mitológicas y religiosas importantes está *El rapto de Europa* (Museo Nacional, Poznan) y *El martirio de San Sebastián* (c. 1635-36; San Benedetto, Venecia). En ellas continúa con gran habilidad las cualidades pictóricas y decorativas de los grandes maestros venecianos del siglo XVI.

Stuart, Gilbert 1755-1828

El pintor americano Gilbert Charles Stuart nació en la colonia de Rhode Island, de familia escocesa. Marchó a Londres en 1775, y de 1777 a 1782 fue discípulo de Benjamin West, uno de los principales pintores de cuadros de tema histórico de la época. Stuart permaneció en Londres hasta 1787; posteriormente vivió durante un tiempo en Dublín antes de regresar a América en 1793. Tomó un estudio en Nueva York y más tarde trabajó en Filadelfia. En esta ciudad pintó varios retratos de George Washington, multiplicados casi en serie en su estudio, y que son probablemente sus obras más conocidas. A partir de c. 1805 y hasta su muerte vivió en Boston.
Stuart fue esencialmente un retratista que combinó un sentido fluido de la composición —influido por las pinturas de Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds y George Romney que había visto en Londres— con una gran penetración psicológica. *La Sra. de Richard Yates* (1793-94; National Gallery of Art, Washington, D. C.), que muestra a una mujer de mediana edad cosiendo, es uno de sus retratos más bellos. Los principales retratos de George Washington son los llamados «Vaughan» (1795; National Gallery of Art, Washington, D. C.), «Athenaeum» (1796; Museum of Fine Arts, Boston) y «Lansdowne» (1796; Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia).

Stubbs, George 1724-1806

George Stubbs fue un retratista y pintor de animales inglés. Fue considerado en vida un maestro de los cuadros de deportes, pero su verdadero talento sólo ha sido reconocido recientemente. Nacido en Liverpool, tuvo una formación artística limitada. Desde principios de los años 40, y hasta su viaje a Italia en 1754, estudió anatomía en el norte de Inglaterra, mientras pintaba retratos para mantenerse económicamente. Estuvo poco tiempo en Roma, ya que consideraba su herencia artística poco interesante. De 1756 a 1758 vivió en un relativo aislamiento en Lincolnshire, diseccionando caballos y haciendo detallados estudios anatómicos de éstos. Su *Anatomía del caballo*, publicada en 1766 con texto e ilustraciones de Stubbs,

George Stubbs: *Wistlejacket;* óleo sobre lienzo; 325 × 259 cm.; 1761-62. Colección privada.



es una de las principales obras de historia natural del siglo XVIII. Hacia 1760 Stubbs se había establecido en Londres. Sus cuadros de caballos, escenas de caza y carreras alcanzaron gran popularidad: La década siguiente fue la más productiva de su carrera artística. A este período pertenecen obras maestras como *Caza en Grosvenor* (1762; Trustees of the Grosvenor Estate, Londres), *Baratillo en Newmarket Heath* (1765; colección privada) y una serie de pinturas de yeguas y potros. Su primera pintura de un animal salvaje, una *Cebra* minuciosamente observada (c. 1760-62; Paul Mellon Centre for British Art, Universidad de Yale, New Haven), fue seguida poco después por su primer cuadro de un combate mortal entre caballos y leones. Esta última serie desarrolla un tema que gustará mucho a la siguiente generación de artistas románticos ingleses y franceses. Entre 1770 y 1790 Stubbs complementó los éxitos de la década anterior con varios cuadros de conversaciones y temas de género. También experimentó las técnicas del grabado y el esmalte (esta última en grandes placas de cerámica especialmente hechas para él por Josiah Wedgwood). Su segundo libro importante, *A Comparative Anatomical Exposition of the Structure of the Human Body with that of a Tiger and a Common Fowl* (Estudio anatómico comparativo de las estructuras de los cuerpos del hombre, el tigre y la gallina), lo empezó a escribir hacia el final de su vida. Aunque este libro no se llegó a publicar, se conservan 142 estudios para las ilustraciones en el Paul Mellon Center for British Art, Universidad de Yale, New Haven.

Sugai, Kumi 1919-

El pintor japonés Kumi Sugai nació en Kobe, y estudió en la Escuela de Arte de Osaka (1927-32). Se sabe poco de sus comienzos. Marchó a París en 1952, y pronto se convirtió en uno de los principales representantes del tachismo. Sus pinturas abstractas de los años 50 se basan en formas orientales, pintadas con colores fuertes pero luminosos. Posteriormente empezó a utilizar formas y líneas algo distintas y colores más brillantes para expresar energía y tensión controladas. En 1968 expuso en el pabellón japonés de la Bienal de Venecia y regresó a Tokio. En los años 70 abandonó su abstracción expresionista en favor de un acabado mecánico más perfecto. Sus últimas obras aparentemente expresan los conflictos existentes entre el Japón tradicional y el moderno.

Sutherland, Graham 1903-80

Graham Sutherland fue un paisajista y retratista inglés. Tras abandonar los estudios de ingeniería, ingresó en el Colegio de Orfebres de Londres (1921-26) para estudiar la técnica del grabado. Allí conoció al grabador F. L. Griggs, que compartía con Sutherland el entusiasmo por la obra de Samuel Palmer (1805-81). Este interés se refleja en los ricos y oscuros aguafuertes de tema pastoril que Sutherland trazó entre 1925 y 1931. La visión romántica de la naturaleza de Palmer estimuló la imaginación de Sutherland, pero también tuvo efectos negativos. Cuando se hundió el mercado del grabado, Sutherland tuvo que dedicarse a la pintura de paisajes. En sus dibujos y acuarelas siguió, sin embargo, dando rienda suelta a su imaginación. Esta tendencia, inspirada en los paisajes poéticos y *objets trouvés* de Paul Nash, resultó predominante tras su primera visita a Pembrokeshire en 1934. Cautivado por la extraordinaria riqueza de las formas orgánicas y por los inesperados dramas del paisaje de la zona, intentó reflejarlos en sus pinturas. Éstas tienen un ambiente romántico, y los colores crepusculares de Palmer se reflejan incluso con una mayor abstracción; sus árboles y rocas tienen un antropomorfismo que presagia



sus creaciones de después de la guerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, Sutherland hizo apuntes de fábricas de armamento y ciudades bombardeadas como artista oficial de guerra: esta experiencia agudizó su dantesca visión del mundo y renovó su interés por las formas mecánicas. En 1944 se le encargó una Crucifixión para la iglesia de San Mateo, en Northampton. Esta es su primera gran pintura de figuras, y con ella recuperó el interés por las imágenes antromorfas. Consideró la corona de espinas de Cristo como una «paráfrasis» del cuerpo humano torturado. Las pinturas de cabezas y árboles espinosos suelen ser metáforas de la unidad subyacente entre el hombre y la naturaleza; y las formas híbridas y metafóricas por él creadas en los años 50 (por ejemplo, *Cabeza III*, 1953; Tate Gallery, Londres) expresan la naturaleza rapaz de todos los seres vivos.
Aunque estas obras representan la principal contribución de Sutherland al arte de posguerra, se le suele recordar más por sus retratos y por su tapiz de *Cristo en la gloria*, hecho para la catedral de Coventry (1952-61).

T

Tacca, Pietro 1577-1640

Pietro Tacca fue un escultor florentino que trabajó en el período de transición del manierismo al barroco.
Discípulo aventajado de Giovanni da Bologna, desempeñó un papel muy importante en la realización de los distintos monumentos ecuestres encargados a su maestro en los últimos años de su carrera.
Tacca era especialmente hábil en la ejecución de grandes esculturas de bronce, y como escultor oficial de los Medici hizo dos estatuas monumentales para los sepulcros de Fernando I y Cosimo II en la Capella dei Principi (1627-34; iglesia de San Lorenzo, Florencia).
Entre sus estatuas ecuestres realizadas de forma independiente destaca la de *Felipe IV* en la plaza de Oriente de Madrid (1634-40) por su hábil y original introducción del motivo de un caballo encabritado.
Son famosos los cuatro esclavos del monumento a Fernando I en Livorno.

Graham Sutherland: *Devastación de 1941, una calle del East End;* acuarela, *gouache*, pluma y tinta; 65 × 114 cm.; 1941. Tate Gallery, Londres.

Taiga, Ike no 1723-76

Ike no Taiga fue un pintor y calígrafo japonés, además de uno de los principales maestros de la escuela *Bunjinga*, o de pintores-eruditos.
Nacido en Kyoto, estudió en el templo Manpukuji, donde aprendió caligrafía de estilo chino y se interesó por la pintura de aquel país.
Durante su juventud se ganó la vida pintando abanicos, a menudo con dibujos tomados de los manuales de pintura chinos. Alcanzó gran fama pintando con los dedos obras muy importantes, como las series de biombos de *Los Quinientos Rakan* (templo Mankupuji, Kyoto). Este tipo de pintura le inició en la economización de medios que le caracteriza.
Recorrió Japón trasladando el estilo de paisajes idealizados chinos a vistas reales, como en su serie de doce paisajes en tinta (colección Kawabata, Kamakura). Se hizo tan famoso que su viuda, Gyokuran (1728-84), también pintora

Pietro Tacca: *Esclavo*; bronce; c. 1615-23. Piazza della Darsena, Liorna.



muy original, abrió en Kyoto un museo Taigado dedicado a la memoria de su difunto esposo, siendo probablemente el primer museo del mundo dedicado a la obra de un único artista.
Taiga desarrolló distintos estilos, todos originales e informales.
Sus técnicas iban desde el sencillo estilo monocromo de su álbum de *Ocho vistas del Hsiao-Hsiang* (colección Kumita, Tokio), en que cada lámina tiene unas pocas líneas nada más, hasta el refinado y detallado álbum de *Diez ventajas y diez placeres*, hecho en colaboración con Yosa Buson, en el que muestra sus habilidades como colorista.
También dibujó apuntes en tinta y aguada, como las *Escenas de la provincia Matsu* (colección Shimosaka, Tokio), y obras tan elaboradas como sus biombos de *Paisajes con pabellones* (Museo Nacional, Tokio), con tinta y manchas de colores brillantes sobre fondo dorado. Por último, estudió la perspectiva occidental adaptándola a los estilos chinos y ampliando así aún más el campo pictórico de sus obras.

Tamayo, Rufino 1899-

El pintor mexicano Rufino Tamayo nació en Oaxaca, en 1899, y estudió en la Academia de Arte de San Carlos, en Ciudad de México (1917-21).
La influencia principal que se observa en su arte deriva de su contacto con las tradiciones artísticas autóctonas y precolombinas, estudiadas al ser profesor de dibujo etnográfico en el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México (1921-23).
Vivió las principales corrientes artísticas del momento en Nueva York y París, y sus pinturas son una síntesis de los estilos mexicanos tradicionales y del cubismo.
En sus cuadros expresionistas de los años 40 y 50, como *Animales* (1941; Museum of Modern Art, Nueva York), presenta influencias de Picasso. Desde finales de los años 50, sus figuras tienden a ser arquetípicas y a representar temas eternos; colores y texturas tienen un papel muy importante en sus obras.
Pintó murales para el palacio de Bellas Artes de Ciudad de México y la oficina central de la UNESCO en París, entre otros.

Tanguy, Yves 1900-55

El pintor surrealista francés Yves Tanguy nació en París. Tras pasar varios años en la marina mercante y en la armada, se estableció en París, donde se hizo amigo del poeta Jacques Prévert. En 1923, inspirado por un cuadro de Giorgio de Chirico, decidió ser pintor.
Se unió a los surrealistas en 1925. Fue un autodidacta, y sus primeras obras resultan de tipo *naïf*.
En 1927 desarrolló un estilo ilusionista y preciso que cambió poco en años posteriores (por ejemplo, *Mamá, papá está herido*, 1927; Museum of



Modern Art, Nueva York). Sus obras maduras evocan paisajes tangibles pero imaginarios que parecen playas, desiertos o, simplemente, el fondo del mar (por ejemplo, *Cuatro horas de verano, esperanza*, 1929; colección privada). El espacio de sus cuadros está habitado por formas biomorfas tridimensionales —con influencias de Arp, Miró y Picasso— que pueblan amenazadoramente el ámbito de sus últimas obras. Su paleta es limitada y su obra, tranquila y silenciosa, destaca por la combinación de un lenguaje abstracto y vanguardista con otro academicista. Se estableció en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y se nacionalizó norteamericano en el año 1948.

Yves Tanguy: *Los transparentes:* óleo sobre lienzo; 99 × 81 cm.; 1951. Tate Gallery, Londres.

Tan'yu, Kano 1602-47

El pintor japonés Kano Tan'yu fue el último gran maestro de la escuela *Kano*. Nació en Kyoto: era hijo de Kano Takanobu (muerto en 1618) y nieto de Kano Eitoku. Con su hermano Naonobu (1607-50) y Yasunobu (1613-85) fue educado por Kano Koi (muerto en 1636), que les enseñó el estilo monocromo en tinta.
Pronto Tan'yu se atrajo la atención oficial. A los veinte años fue nombrado pintor del Gobierno de Edo, recibió una casa en Kajibashi y se trasladó a la nueva capital. A partir de ese momento, aunque gran parte de su obra sigue siendo de estilo japonés, creó un estilo propio denominado «de la escuela de Kajibashi Kano». Sus múltiples encargos oficiales incluyeron la decoración de los palacios Imperial y Nijo, en Kyoto, y de los castillos de Nagoya y Edo.
Igual que otros artistas japoneses importantes, Tan'yu pintó en distintos estilos. Tuvo menos éxito como artista decorativo que como pintor en tinta; sus grandes composiciones de halcones y pinos, hechas para el palacio de Nijo, resultan sosas comparadas con las de la habitación de Sanraku en el mismo palacio. Sin embargo, sus biombos de *Las cuatro estaciones* en el templo Myoshinji de Kyoto tienen el mismo encanto que cualquier otra obra de ese período, y lo que hizo sobre el hallazgo del sepulcro de Toshogu es una obra maestra de delicadeza cromática, expresada en un lenguaje *tosa*.
Su fuerza radica en las pinturas en tinta que hizo para templos, especialmente en los grandes paisajes sugeridos mediante unas pocas pinceladas y aguadas. La fama de Tan'yu alcanzó tales cotas, que artistas *kano* posteriores dedicaron muchas horas de su vida a copiar sus obras más académicas, lo que fue en detrimento de la pintura japonesa.

Tàpies, Antoni 1923-

El pintor y escultor español Antoni Tàpies nació en Barcelona.
Fue profesor de Derecho en la Universidad de Barcelona de 1943 a 46, pero como artista fue esencialmente autodidacta. De 1945 a 47 hizo *collages* y pinturas con pasta de papel. En 1948 fundó con varios amigos el grupo surrealista *Dau al Set*.
En 1950 vivió en París con una beca del Gobierno francés. Tras más pinturas geométricas y estudios de color puro, volvió, en 1953, a técnicas anteriores, usando yeso, *collages* y *graffiti:* exploró las cualidades formales de materiales comunes e incorporó a su obra objetos reales. Sus pinturas posteriores son o parecen ser paredes, puertas y ventanas reales. Esculpió sus primeras esculturas en 1970. La obra de Tàpies va desde la pintura pura y marcadamente gestual hasta la yuxtaposición de objetos y materiales comunes para crear imágenes artificialmente simétricas. También ha hecho murales, vidrieras y dibujos.

Antoni Tàpies: Ocre gris LXX; óleo sobre lienzo; 262 × 196 cm.; 1958. Tate Gallery, Londres.



Tassi, Agostino c. 1580-1644

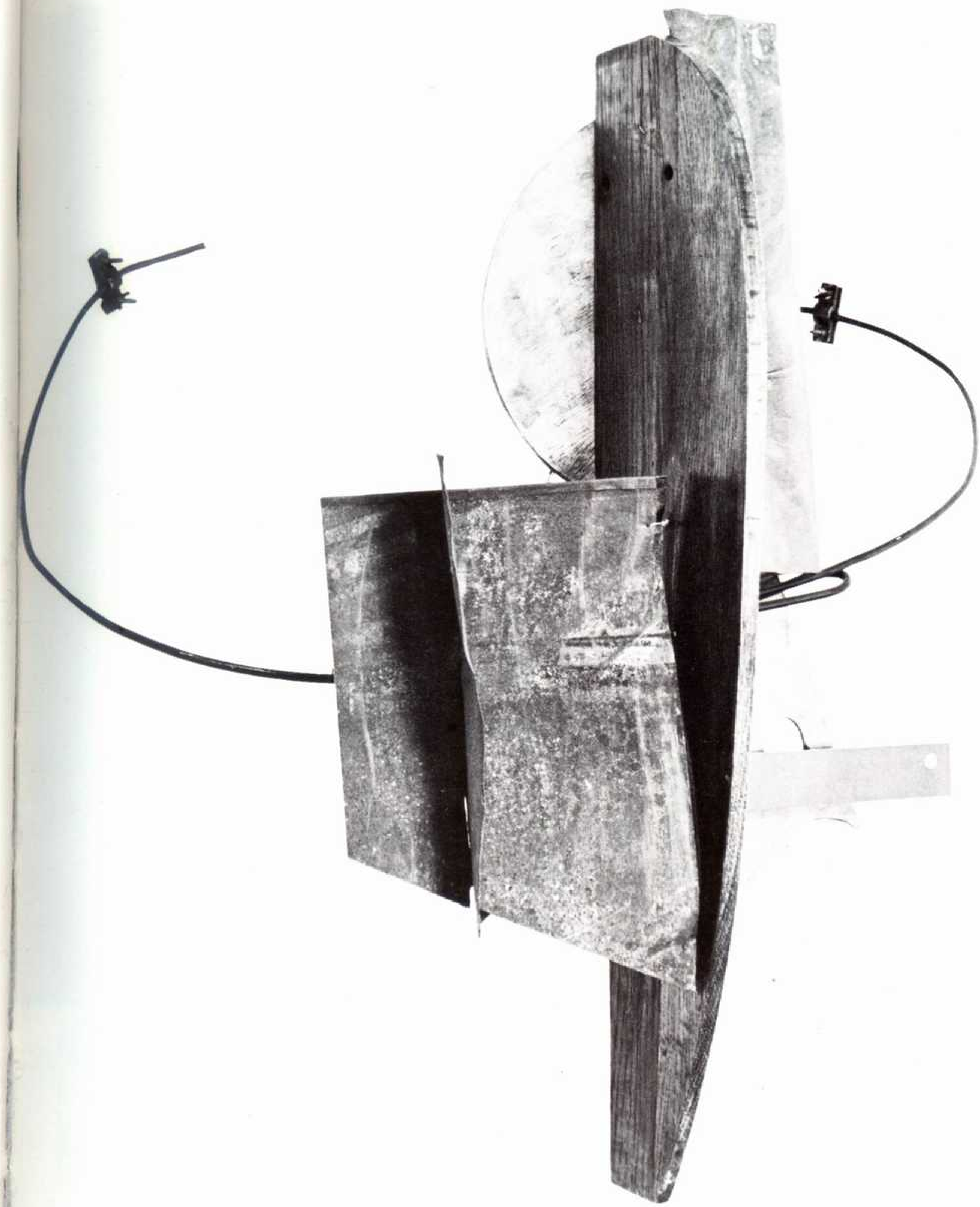
Agostino Buonamici Tassi fue un gran creador de grandes composiciones murales barrocas. Nacido en Roma, estudió durante un tiempo en Florencia dentro de la tradición escenográfica de dicha ciudad, para regresar finalmente a Roma y especializarse en la decoración de edificios civiles. La mayor parte de sus composiciones en *quadratura* hechas en los palacios romanos son fruto de su colaboración con pintores importantes como Giovanni Lanfranco, Carlo Saraceni, Orazio Gentileschi y Guercino. Ocasionalmente Tassi incluyó en sus esquemas decorativos paisajes y maneras al estilo de Paul Bril (1554-1626), los cuales influirían, a su vez, en Claudio de Lorena, discípulo de Tassi.

Tatlin, Vladimir 1885-1953

Vladimir Tatlin fue un artista ruso que ingresó en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú en 1910. Probablemente a través de Natalia Goncharova recibió influencias de la pintura de iconos, especialmente el ritmo curvilíneo y la utilización del color. Pero su experiencia más fecunda fue su breve viaje a París en 1913, donde vio las obras cubistas de Picasso (por ejemplo, *Guitarra*, 1912; Museum of Modern Art, Nueva York), que influyeron bastante en su obra posterior.
A finales de 1913 Tatlin comenzó a hacer sus «relieves pictóricos» con los que denominaba «materiales reales (latas, madera, cristal, yeso) en un espacio real»; ya en esta primera fase resultan más radicales que los ejemplos cubistas. El fondo plano del relieve imponía límites al espacio real. En 1915 construyó «relieves de esquinas» suspendidos de un alambre pegado a las esquinas de un muro. De esta forma los planos pueden moverse en todas direcciones, sin las limitaciones del marco y el fondo. Hizo estudios de materiales y posteriormente se sirvió de su «cultura de materiales» para el ejercicio de la enseñanza. Tras la revolución bolchevique, Tatlin fue nombrado director del Departamento de Bellas Artes de Moscú (1918) y compuso para él el proyecto de un monumento a la III Internacional. Una gran maqueta en madera fue expuesta en 1920, pero el monumento en sí no se llegó a erigir. Se trataba de una obra muy ambiciosa, con una altura doble de la del Empire State Building. Su intención era que al mismo tiempo resultara simbólica y funcional (para albergar las distintas actividades del Gobierno revolucionario). Estaba constituido por tres formas básicas en cristal —un hemisferio, una pirámide y dos cilindros— que giraban a distintas velocidades, suspendidas en un eje. En los años 20 diseñó objetos prácticos, como uniformes para trabajadores. Otro proyecto suyo fue un avión autopropulsado, basado en un estudio en profundidad de los insectos y los pájaros y en la economía de las formas estéticas. Durante un tiempo, Tatlin influyó bastante en el movimiento constructivista en Rusia y Occidente, pero poco a poco fue cayendo en el aislamiento y su obra en la oscuridad.

Tchelitchew, Pavel 1898-1957

El pintor y escenógrafo ruso Pavel Tchelitchew nació en Kaluga (Moscú). De joven estuvo influido por



Vladimir Tatlin: *Contrarrelieve 1915:* madera y metal; 69 × 83 × 79 cm.; reconstrucción. Colección privada.

las ilustraciones de libros de Gustave Doré y Mijail Vrubel. Estudió en la Academia de Kiev y recibió apoyo de la discípula de Léger Alexandra Exter.
Tchelitchew vivió en Berlín (1921-25) antes de establecerse en París, donde reaccionó contra el arte abstracto y se unió a un grupo posteriormente conocido como los neorrománticos. Recibió muchas influencias de los cuadros de payasos y acróbatas de Picasso y empleó a menudo el azul como color principal.
Se estableció en los Estados Unidos en 1934, pero murió en Roma. Tchelitchew hizo los decorados y vestuario de la *Oda* de Diaghilev (1928) y siguió trabajando como escenógrafo en los años 30 y 40. Sus principales obras tienen un carácter marcadamente surrealista (por ejemplo, *Niños-hoja*, 1939, y *El escondite*, 1940-42; ambas en el Museum of Modern Art de Nueva York). Pero dicho carácter se va debilitando poco a poco por cierto artificio teatral y una elegancia un tanto *kitsch* que nunca consiguió eliminar totalmente de su arte.
A menudo resulta más interesante como retratista, especialmente al pintar a su amiga la poetisa Edith Sitwell (hay versiones de 1937 en la Tate Gallery de Londres).

Teniers, David *el Joven* 1610-90

El pintor de género flamenco David Teniers *el Joven* fue el miembro más famoso de una familia de artistas. Nacido en Amberes, probablemente estudió con su padre, David Teniers *el Viejo* (1582-1649). Pintó una gran variedad de temas (procesiones, paisajes, temas religiosos, representaciones del Sabbath brujeril), pero destaca fundamentalmente por sus cuadros de campesinos. Sus obras de los años 1630 muestran influencias de Adriaen Brouwer, pero carecen de la vitalidad y tosquedad de los cuadros de este último.
Posteriormente incluyó en sus obras representaciones multitudinarias de jolgorios campesinos, llenas de animados y divertidos incidentes.
A partir de 1651, Teniers vivió en Bruselas, donde fue pintor de corte del regente de los Países Bajos, el archiduque Leopoldo Guillermo.
Compiló un catálogo de la colección del archiduque (publicado con láminas de grabados en 1660) y pintó vistas de las galerías en que dicha colección estaba expuesta.
Teniers hizo varias copias reducidas de estas pinturas, destacando las de cuadros de artistas venecianos; sin embargo, no parece que esta actividad influyera en su estilo.
Durante estos años en Bruselas trabajó también como marchante de arte.
La calidad de la obra de Teniers disminuyó en sus últimos años, al dejar cada vez más en manos de sus ayudantes la ejecución de los encargos que se le hacían.

Tenniel, John 1820-1914

El pintor y dibujante inglés sir John Tenniel estudió en las Royal Academy Schools y en la Chipstone Street Life Academy de Londres.
En 1850 entró en la revista satírica inglesa *Punch* como segundo dibujante. Se convirtió en primer dibujante en 1864 y mantuvo este puesto hasta 1901. Sus obras políticas obtuvieron el respeto del público por su bello dibujo. Destacó como dibujante de animales y figuras alegóricas; también hay que citar sus cuadros de tema histórico y sus ilustraciones de libros. En este

Pavel Tchelitchew: *El compositor Igor Markevitch y su madres;* óleo sobre lienzo; 91 × 74 cm.; 1930. Tate Gallery, Londres.



sentido, en la actualidad se le recuerda fundamentalmente por sus ilustraciones de las obras de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* (1866) y *A través del espejo* (1871). Tenniel fue nombrado caballero en 1893.

Teodorico, Maestro
fl. 1348-86

El Maestro Teodorico fue una figura aislada en la pintura bohemia del siglo XIV. Sus principales obras se encuentran en la capilla de la Sagrada Cruz, en el castillo de Karštejh, cerca de Praga. Aparece como pintor de corte en Praga en 1359, con una casa en el Hradčany que aún consevaba en 1368. La datación de las decoraciones de la capilla de la Sagrada Cruz presenta numerosos problemas.
La capilla fue consagrada en 1357, y de nuevo en 1365. El Maestro Teodorico aparece citado como responsable de dicha capilla en 1367, fecha en que le fue pagado por el emperador Carlos IV el trabajo hecho. No hay otros documentos que nos digan si el ciclo de tablas que representa la *Crucifixión*, el *Hombre de los dolores* y ciento veintisiete santos, ángeles y profetas fue realizado entre 1357 y 1365 o entre 1365 y 1367.
Como el estilo de las tablas del Maestro Teodorico supone una ruptura tan brusca con la fase anterior de la pintura bohemia (aunque de inspiración italiana) hecha para Carlos IV, la fecha de 1365-67 resulta la más probable.
Es posible, de todas formas, que las diferencias estilísticas entre las zonas interior y exterior de la capilla se deban a que fueron completadas en épocas distintas y no a que le ayudara un discípulo suyo. Se observan puntos en común con el Maestro Bertram de Hamburgo, pero son más genéricos que específicos, y no se pueden señalar lazos directos entre ambos artistas.
La evolución estilística del Maestro Teodorico se puede explicar en relación con la iluminación de manuscritos bohemia. Este artista abandonó pronto su interés por la integración de las figuras en construcciones espaciales para concentrarse en el estudio de dichas figuras desde el punto de vista volumétrico. Las proporciones de sus figuras son constantes: Grandes cabezas sobre cuellos cortos y caras y manos carnosas.
El ropaje a menudo se extiende por el marco de la obra, igual que los fondos dorados.
Estas cualidades estilísticas refuerzan la hipótesis de que el Maestro Teodorico comenzó siendo miniaturista en Bohemia. Sin embargo, los contornos no le importan mucho. Más bien sus figuras están construidas mediante delicadas transiciones tonales, a veces con colores brillantes; el conjunto da una sensación de gran suavidad.
Parece ser que el Maestro Teodorico fue un gran innovador desde el punto de vista técnico: su pintura está muy cerca ya de la técnica del óleo, cuyas cualidades explota en el ciclo de la *Sagrada Cruz*.
No se le han podido atribuir otras obras. Aunque prenuncia el estilo suave, su infuencia sobre la pintura bohemia fue limitada.

Teófanes *el Griego* c. 1340-c. 1410

Teófanes *el Griego* fue un pintor bizantino que trabajó en Rusia. Nacido probablemente en Constantinopla, decoró unas cuarenta iglesias en dicha ciudad y en Rusia, país al que





Teófanes *el Griego* (atribuido): icono de la *Virgen del Doni*; c. 1380. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

emigró hacia 1370. Sus únicas obras que se conservan son los frescos de la iglesia de la Resurrección en Novgorod (1378), con *La Trinidad del Antiguo Testamento* (representada por los tres ángeles atendidos por Abraham).
Su estilo influyó mucho en los pintores de la escuela de Novgorod, que decoraron San Teodoro Estratelates y la iglesia de Volotovo (c. 1385). En Moscú, donde colaboró con Andrei Rublev, pintó dos palacios y tres iglesias (en 1395, 1399 y 1405). Se le atribuye también un gran icono de la *deesis* (la Virgen y San Juan Bautista a ambos lados de Cristo como intercesores, 1405; catedral de la Anunciación, Moscú).
Teófanes hizo retratos de tonos plateados y terrosos con un estilo muy vigoroso; en este sentido, dijo un contemporáneo suyo: «Nadie le vio mirando a sus modelos..., parecía estar pintando con sus manos, mientras sus pies se movían sin descanso.»

David Teniers *el Joven: Vista de Het Sterckshof, cerca de Amberes;* óleo sobre lienzo 82 × 118 cm.; c. 1646. National Gallery, Londres.

Teófilo fl. c. del siglo XII

El religioso y dibujante Teófilo probablemente procedía del norte de Alemania. Fue el autor de uno de los textos más importantes de comienzos de la Edad Media: el tratado artístico titulado *De diversis artibus*. En él se describen las distintas técnicas artísticas en tres partes, la segunda de las cuales quedó incompleta. La primera está dedicada a la pintura, la segunda al trabajo del vidrio y al esmalte y la tercera —la más larga y detallada— a la orfebrería y el bronce. Se describe el refinado de los metales preciosos, cómo realizar utensilios, cómo engarzar y hacer relieves, frontones, portadas de libros, relicarios, etc. También se dan instrucciones

detalladas para hacer órganos y campanas.
La primera copia del texto que se conserva está fechada en la primera mitad del siglo XII, y en la primera página aparece la siguiente inscripción: «Theophilus qui est Rugerus». Esto ha llevado a identificarle con Roger de Helmarshausen, autor de un altar portátil hecho en 1100 para Enrique de Werl, obispo de Paderborn. Dedicado a los santos Kilian y Liborio, se conservan en la catedral de Paderborn. Las técnicas empleadas en este altarcito constituyen prácticamente un inventario de las descritas en el texto de Teófilo. Analizando el texto también se llega a la conclusión de que fue realizado a comienzos del siglo XII en el norte de Alemania, con lo que, aunque no se puede demostrar, actualmente se identifica a Teófilo con Roger. Otra obra importante atribuida a Roger es el altar portátil de la abadía de Abdinghof, actualmente conservado en la iglesia franciscana de Paderborn, y los Evangelios de Helmarshausen, que se conservan en la biblioteca de la catedral de Tréveris.
El estilo de Roger es de formas bizantinas, duras y lineales, con figuras humanas que llevan ropajes rígidamente plegados, probablemente de origen italiano. Ejerció gran influencia en la Baja Sajonia durante todo el siglo XII, especialmente en Hildesheim (*Sepulcro de San Godehardo*, c. 1132) y Fritzlar (*Cáliz*, iglesia de San Pedro; c. 1180).

Terborch, Gerard 1617-81

Gerard Terborch (o ter Borch) fue un retratista y pintor de género holandés. Sus primeras pinturas de género son escenas de interiores; posteriormente hizo pequeños cuadros de familias burguesas holandesas ricamente vestidas y holgando en sus hogares (por ejemplo, *El concierto*, c. 1675; Staatliche Museen, Berlín). Estas obras se caracterizan por su técnica detallista, sus tonos grises, negros y azules y el naturalismo de las telas (seda, satén y terciopelo).
La sutileza con que Terborch sugiere relaciones psicológicas entre las figuras y las refinadas texturas de sus ropajes pueden observarse en *La reprimenda paternal* (1654-55; Staatliche Museen, Berlín). Durante mucho tiempo se pensó que este cuadro representaba un incidente familiar en un ambiente burgués, pero en realidad la escena se desarrolla en un burdel.
Parece ser que Terborch fue bastante rico y que viajó por toda Europa. En 1648 estaba en Alemania, donde pintó uno de los pocos cuadros holandeses del siglo XVII de historia contemporánea: *El juramento de ratificación del Tratado entre holandeses y españoles de Münster, el 15 de mayo de 1648* (National Gallery, Londres). Esta pintura, que mide 454 × 585 cm., contiene más de cincuenta retratos de cuerpo entero; en total hay setenta y siete personas. Pocas de las obras que Terborch vio a lo largo de sus viajes influyeron en su estilo, aunque el conocimiento de los cuadros de Velázquez en Madrid es evidente en una serie de pequeños retratos de cuerpo entero (a menudo pintados sobre cobre).

Terbrugghen, Hendrick c. 1558-1629

El pintor holandés Hendrick Terbrugghen (o ter Brugghen) fue el miembro más importante de la escuela de Utrecht. Nacido en Deventer, se cree que pasó diez años en Italia siendo joven (habría llegado a Roma hacia 1604). En la Ciudad Eterna pudo conocer a Caravaggio, cuya pintura influyó decisivamente en él.
Las primeras obras suyas que se conservan, pintadas tras su regreso a Utrecht, repiten de vez en cuando temas de Caravaggio, como *La llamada de San Mateo* (c. 1617; Nouveau Musée des Beaus-Artas, Le Havre). Con frecuencia emplea el claroscuro típico del pintor italiano, pero en las pinturas de Terbrugghen dicha técnica crea formas duras, escultóricas.
Aunque Terbrugghen nunca abandonó por completo el caravaggismo, en sus obras posteriores la luz incide más suavemente en las figuras y los objetos, dando una mayor delicadeza a formas y texturas. Junto con el rechazo de los efectos lumínicos agudos, se observa en el artista una preocupación por la luz reflejada. Esto es especialmente evidente en las pinturas de una figura de cuerpo entero, como la poética obra *El flautista* (1621; Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel). En estas y en algunas pinturas religiosas posteriores, los colores, fríos y claros (predominan los tonos plateados), y la atmósfera de tranquilidad que reflejan prenuncian a Vermeer y a la escuela de Delft.
Terbrugghen fue muy admirado por Rubens, pero fue mucho menos famoso en su día que otros artistas de Utrecht, como Gerrit van Honthorst, y ha permanecido en el olvido hasta su redescubrimiento, ya en el siglo XX.

Tessai, Tomioka 1835-1924

El pintor japonés Tomioka Tessai fue muy famoso en Occidente por el original estilo de las obras que hizo en su vejez. Nacido en Kyoto, conocía perfectamente a los clásicos confucianos y taoístas, la literatura budista y los estudios de los monjes *shinto;* él mismo fue en ocasiones monje *shinto*. Estudió distintos estilos pictóricos, pero finalmente desarrolló un estilo marcadamente neochino, especializándose en el uso de aguadas transparentes y de una línea negra y nerviosa. Su obra explota los temas tradicionales de las divinidades budistas y los inmortales chinos. En los últimos veinte años de su vida realizó miles de obras, algunas de gran calidad, otras simplemente excéntricas.

Testa, Pietro 1611-50

Nacido en Lucca, el artista italiano Pietro Testa se encontraba en Roma hacia 1630; tras un breve período en el estudio de Domenichino, Testa fue discípulo de Pietro da Cortona.
Sus pinturas y aguafuertes, luminosos y delicados tienen influencias de las bacanales de Tiziano y de las reinterpretaciones líricas de este tema hechas por Poussin. Posteriormente el estilo de Testa se hizo más clásico, centrándose casi exclusivamente en la técnica del aguafuerte, medio que consideraba el más conveniente para expresar sus complejas especulaciones filosóficas.
Sus composiciones están llenas de simbolismo emblemático y erudito. El temperamento melancólico traicionó a este artista, que casi con toda seguridad se suicidó ahogándose en el Tíber.



James Thornhill: Detalle de los frescos el vestíbulo del hospital Greenwich, en Londres (Royal Naval College); 1708-27.

Thornhill, James 1676-1734

Sir James Thornhill fue el único artista inglés que hizo pinturas decorativas en estilo barroco. Su primera obra importante fue la decoración de la cúpula de la catedral de San Pablo, en Londres (1715-17), que es una reinterpretación de Rafael, aunque sin la habilidad ilusionista del barroco francés. Thornhill alcanza su madurez en la decoración de los muros y techos del *hall* del hospital de Greenwich (1708-27) con temas alegóricos, pintada en un estilo ilusionista italianizante. Este artista trabajó también en Hampton Court (1717). Compitió con éxito con sus rivales europeos que trabajaban en Inglaterra, como Louis Laguerre y Sebastiano Ricci, los cuales influyeron en su estilo.

Thorvaldsen, Bertel c. 1770-1844

Bertel Thorvaldsen fue un escultor neoclásico danés. Estudió en la Real Academia de Copenhague con Johanes Wiedewelt y Nicolai Abildgaard. En 1797 marchó a Roma, donde vivió en el estudio de John Flaxman. En sus primeros años en Roma conoció a los principales teóricos y artistas neoclásicos y al erudito danés Jörgen Zoëga. El interés del artista por la antigüedad fue fundamental para su escultura, pero ésta se vio ensombrecida por la todopoderosa figura de su gran rival, Antonio Canova.
Thorvaldsen desarrolló un estilo escultórico más sobrio y monumental que el de su gran contemporáneo italiano. Éste consideró que Thorvaldsen había encontrado un estilo totalmente nuevo cuando vio la primera gran obra del danés, *Jasón con el Vellocino de Oro* (1803-28, Museo Thorvaldsen, Copenhague). Esta obra fue comprada por el rico banquero holandés Thomas Hope, y su mecenazgo, junto con el de otros coleccionistas de obras neoclásicas, le permitió permanecer en Italia durante la mayor parte de su vida.
En este país conoció a muchos artistas con intereses similares a los suyos, como J.-A.-D. Ingres, Joseph Koch y John Gibson, además de a los nazarenos alemanes, cuyas pinturas



Bertel Thorvaldsen: *Briseida separada de Aquiles por los heraldes de Agamenón;* relieve en mármol; altura: 116 cm.; 1803. Museo Thorvaldsen, Copenhague.

y dibujos Thorvaldsen compró a menudo para su propia colección. La popularidad del escultor fue en aumento, especializándose en los retratos en busto, como uno de su protector *Thomas Hope* (1817; Museo Thorvaldsen, Copenhague). En 1819 visitó Dinamarca, donde fue recibido como una celebridad nacional e hizo varios bustos de miembros de la familia real danesa. Regresó a un gran estudio en Roma en 1822 y permaneció en dicha ciudad hasta 1838. A la muerte de Canova y Flaxman se convirtió en el principal escultor neoclásico de Europa.

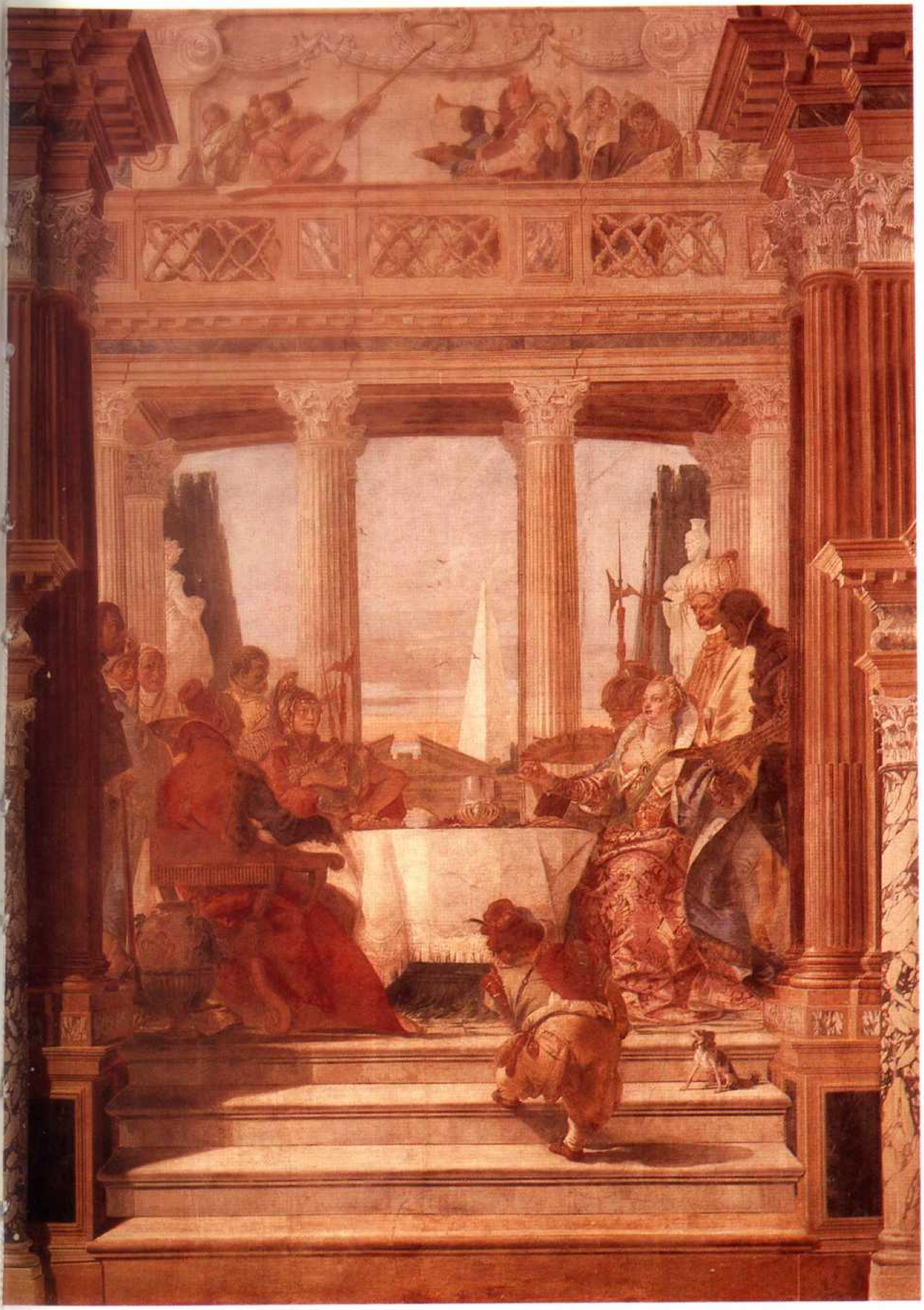
Tiepolo, Familia siglo XVIII

El pintor italiano Giambattista Tiepolo (1696-1770) fue el representante más importante del estilo rococó en Italia durante el siglo XVIII. Combinó la tradición colorista veneciana de Tiziano y Veronese con el ilusionismo del barroco romano. Nació en Venecia y estudió con Gregorio Lazzarini; sus primeras obras presentan el claroscuro típico de Federico Beneovich y Giambattista Piazzetta. Gradualmente se fue alejando de estos maestros para desarrollar un estilo independiente de brillante cromatismo, como se ve en *El sacrificio de Isaac* (1716; Chiesa dell'Ospedaletto, Venecia). Al regreso de Sebastiano Ricci (que también influyó en su obra) a Venecia en 1717, Giambattista buscó inspiración en la obra de Veronese. Su primera pintura monumental, *La Virgen de los carmelitas y santos* (1720-22; Pinacoteca di Brera, Milán), muestra esta influencia en la disposición de las figuras. En su primera decoración de techos, *El poder de la elocuencia* (1725; Palazzo Sandi, Venecia), las figuras están acortadas, pero sus formas están sugeridas mediante efectos de luz y sombra más que cromáticos; el fondo es un gran cielo.
Las dos obras maestras de la primera época de Giambattista son la decoración de la capilla del Sacramento (1726; catedral de Udine) y la del Palazzo Arcivescovado (actualmente Palazzo Dolfin) de Dionisio Dolfino en Udine (1726-77-78). *El juicio de Salomón,* pintado en el segundo edificio, muestra ya la luminosidad por él obtenida en sus figuras, modelándolas simplemente a través de los colores, en vez de usar el claroscuro tradicional.
En 1731 se le encargó a Giambattista decorar el Palazzo Casati (actualmente Dugnani) de Milán y regresó a Venecia en 1732. A partir de este momento, y hasta su marcha a España en 1760, fue la figura dominante en la pintura veneciana. Su virtuosismo decorativo era extraordinario y su invención, prodigiosa cuando cubría grandes superficies murales y techos de grandiosas escenas mitológicas o religiosas. Una de las obras más importantes, de hacia mediados de su vida, es *La institución del Rosario* (1737-39; Sta. Maria dei Gesuiti, Venecia). El cromatismo de esta obra recuerda a Veronese, las figuras emergen de un fondo luminoso en dirección al espectador. Otras dos obras importantes de este período son *El sacrificio de Melquisedec* y *La recogida del maná* (1738-40; iglesia parroquial de Verolanuova, Brescia).
En *San Simón recibiendo el escapulario* (Scuola dei Carmini, Venecia), pintado sobre lienzo y situado en el centro de un techo, gran parte de los accesorios escenográficos que aparecían en la iglesia dei Gesuiti han desaparecido. El tema principal se reduce a sus elementos esenciales. El color ayuda a unificar la pintura, evocando la luminosidad atmosférica. La decoración más ambiciosa de la época de Giambattista en Venecia, hacia mediados de su carrera, es la del *Salone principe* del Palazzo Labia, en 1743, pintada en colaboración con Girolamo Mengozzi

Giambattista Tiepolo: *Mercurio exhorta a Eneas a partir*; fresco; 230 × 145 cm.; 1757. Villa Valmarana, Vicenza.







Giambattista Tiepolo: *El banquete de Cleopatra;* fresco; aprox. 650 × 300 cm.; 1743. Palazzo Labia, Venecia.

Colonna, que pintó las estructuras arquitectónicas.
El 12 de octubre de 1750 Giambattista aceptó la invitación del príncipe-arzobispo Carlos Felipe de Greiffenclau para decorar el comedor de su nuevo palacio, la Fürstbischöfliche Residenz en Würzburg.
Dos grandes escenas, *La boda de Barbarroja* y *La investidura del obispo Haroldo,* no tienen un marco arquitectónico y están pintadas sobre estuco, desarrollando una función abstracta y decorativa.
El tratamiento de las escenas resulta fuertemente ilusionista. Entre 1752 y 1753, Giambattista pintó el fresco sobre la escalera del palacio citado, que representa el *Olimpo.*
En 1753 el pintor regresó a Venecia, donde pintó *El martirio de Santa Ágata* (Staatliche Museen, Berlín). Ésta es una de sus obras más complejas y se caracteriza por una intensidad cromática típica de sus últimas producciones.

Giambattista Tiepolo: *Adiós de Venus a Eneas,* fresco; 230 × 145 cm.; 1757. Villa Malmarana. Vicenza.

Esta grandilocuencia aparece también en los frescos de escenas mitológicas tomadas de las obras de Tasso, Ariosto y Virgilio que pintó en la villa y *floresteria* de los condes de Valmarana, en Vicenza. Estas obras datan del año 1757. Giambattista fue ayudado en su ejecución por Giandomenico, que decoró cinco de las habitaciones de la *floresteria.* La última obra importante pintada por Giambattista en Venecia es la decoración del techo del *gran salone* del Palazzo Pisani, en Stra (Venecia).
Giambattista fue invitado por Carlos III de España para decorar el nuevo Palacio Real de Madrid. Llegó a esta ciudad el 4 de junio de 1762 con sus hijos Giandomenico y Lorenzo. Antonio Rafael Mengs, cabeza de la reforma neoclásica en la pintura europea, se encontraba ya en la capital de España. En el Palacio Real Giambattista pintó tres techos. *La apoteosis de España,* del Salón del Trono, firmada y fechada en 1764, es su obra más ambiciosa, pero muestra ya que las habilidades del artista empiezan a declinar. Giambattista murió en Madrid, el 27 de marzo de 1770. Frente al purismo de Mengs, su exuberante rococó empezaba ya a resultar un poco anticuado.
El pintor Giandomenico Tiepolo nació en Venecia. Fue ayudante de su padre, que le influyó en gran medida. Carecía, sin embargo, de la visión sublime de Giambattista, sintiéndose más atraído por la representación realista de la vida contemporánea. La mano de Giandomenico se distingue fácilmente de la de su padre en los frescos de Valmarana por su mayor naturalismo. Giandomenico hizo grabados: se conocen 177 aguafuertes suyos. También fue un prolífico dibujante. Entre sus obras independientes destacan *La estaciones del Vía Crucis* (1748-49; Oratorio del Crocifisso, San Polo, Venecia) y *San Osvaldo rezando por la salvación de un niño enfermo* (iglesia parroquial, Merlengo). Acompañó a su padre a Würzburg y Madrid, y regresó a Venecia a la muerte de aquél en 1770. Allí encontró que el ambiente artístico había cambiado mucho y que su estilo, anticuado, no era muy solicitado.

Tino da Camaino c. 1295-c. 1337

El escultor sienés Tino da Camaino fue probablemente discípulo de Giovanni Pisano. Hizo sus primeras obras en Pisa, donde estaba trabajando hacia 1311 (quizá incluso en 1306).
En 1315 se le encargó la realización del sepulcro del emperador Enrique VII, del que sólo se conservan fragmentos en el cementerio de Pisa. Trabajó en Siena en 1319-20. Probablemente pasó tres años (1321-23) en Florencia, esculpiendo el sepulcro del cardenal Orso en la catedral de aquella ciudad. A partir de 1323 vivió en Nápoles, a donde debió de ser llamado por el rey Roberto de Anjou, y allí hizo el sepulcro de Margarita de Hungría con Gagliardo Primario (Santa Maria Donna Regina, Nápoles) y el de María de Valois (Santa Chiara, Nápoles; 1333-37). Influyó mucho en los escultores napolitanos. El estilo de Tino deriva del de Giovanni Pisano, que su discípulo contribuyó a difundir. Pero su obra tiene un carácter compacto, macizo y solemne que a primera vista le relaciona con el clasicismo de Nicola Pisano.

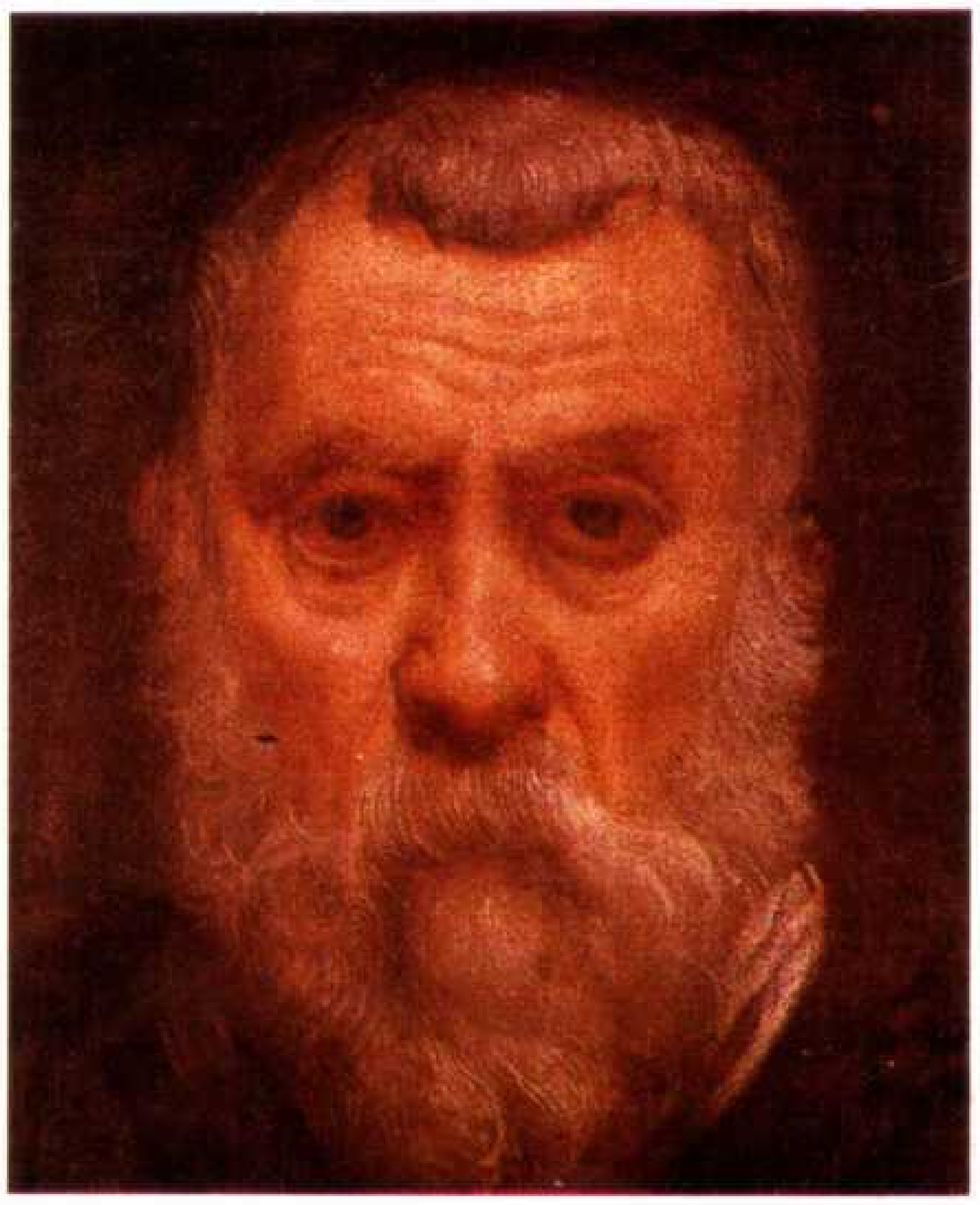


Tino da Camaino: *Caridad;* mármol; altura: 127 cm.; c. 1321-23. Museo Bardini, Florencia.

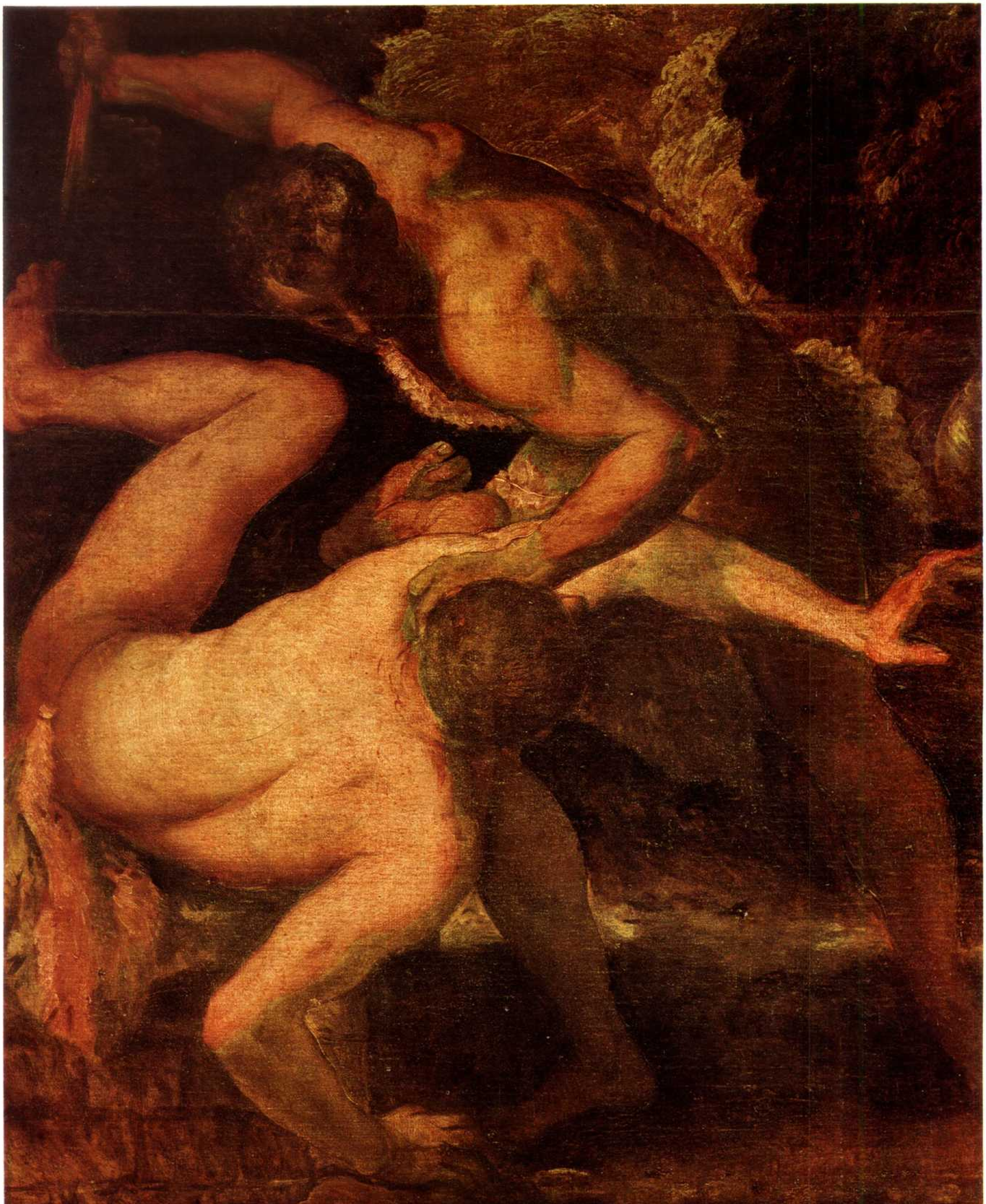
Tintoretto, Il 1518-94

El artista italiano Jacopo Robusti, más conocido como «Il Tintoretto» (el pequeño tintorerillo) por la profesión de su padre, sólo fue superado por Tiziano en la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVI. En *La vita di Giacopo Robusti, detto Il Tintoretto* («La vida de Giacopo Robusti, llamada Il Tintoretto»; 1648), Carlo Ridolfi afirma que este artista estuvo de niño durante un tiempo en el estudio de Tiziano, pero el maestro le expulsó, celoso de sus posibilidades. También nos cuenta Ridolfi que Tintoretto escribió en una pared de su estudio lo siguiente: «El dibujo, de Miguel Ángel, y el color, de Tiziano». Esto es probablemente apócrifo, pero demuestra el interés de Tintoretto por el arte que se hacía en esos momentos fuera de Venecia, en el norte y centro de Italia. En particular, su obra muestra influencias de Parmigianino y Miguel Ángel. Tintoretto tenía copias de las estatuas hechas por Miguel Ángel para la capilla Medici, y las dibujó desde distintos ángulos.
El arte de Tintoretto no puede definirse, sin embargo, como un mero eclecticismo academicista. Su gran imaginación produjo composiciones dinámicas que pintó sobre lienzo con un dominio magistral de la luz y una técnica brillante de dibujo directo con los pigmentos.
Su primera obra que se conserva, *Apolo y Marsias* (1545; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut), fue pintada para un techo de la casa de Pietro Aretino. En ella se observa ya el dominio de la pincelada, pero resulta bastante plana y el dibujo también deja que desear.
En dos pinturas de finales de esa misma década, *La Última Cena* (1547; Sta. Marcuola, Venecia) y *El milagro del esclavo* (1548; Gallerie dell'Accademia, Venecia), se refleja por primera vez su genio.
En la versión de *La Última Cena* de 1547 Tintoretto coloca la figura de Cristo en la posición tradicional (en el centro del ala izquierda de la mesa), pero cuatro apóstoles están sentados a su lado y otros se postran a sus pies, dando dinamismo al conjunto. En *El milagro del esclavo,* San Marcos baja del cielo en escorzo, mientras el verdugo muestra su martillo roto a su amo y unos espectadores agitados se arremolinan junto a las columnas que hay a la izquierda. El cromatismo es brillante, la luz, clara y la pincelada, incisiva y directa. La técnica de Tintoretto de crear formas con una serie de pinceladas claramente definidas es especialmente evidente en *Los cuatro evangelistas* (1552; Sta. Maria Zobenigo, Venecia).
Por esta época pintó *La presentación de la Virgen* (c. 1552; Madonna dell'Orto, Venecia) para las puertas de un órgano, destinada a ser vista desde abajo. El ojo del espectador sube por la escalera en espiral hasta la Virgen, que aparece siluetada contra el cielo presentándose ante el Sumo Sacerdote, mientras misteriosos ancianos la observan desde unas sombras que hay a la izquierda. El carácter emotivo y simbólico de la composición contrasta con el ordenado racionalismo de la versión de este tema pintada por Tiziano (1534-38; Gallerie dell'Accademia, Venecia).
La decoración del coro de la misma iglesia gótica de la Madonna dell'Orto se conserva intacta, con sus grandes lienzos de *La adoración del becerro de oro* y un *Juicio final,*

Il Tintoretto: *Autorretrato* (detalle); óleo sobre lienzo; medidas completas: 61 × 51 cm.; c. 1588. Louvre, París.



Il Tintoretto: *Caín mata a Abel*; óleo sobre lienzo; 149 × 196 cm.; 1550-53. Academia, Venecia.







Il Tintoretto: *San Jorge y el dragón*; óleo sobre lienzo; 158×100 cm.; c. 1558. National Gallery, Londres.

que llegan hasta los lunetos de la bóveda (c. 1560; Madonna dell'Orto, Venecia). Comparando esta última con el *Juicio final* del muro del altar de la Capilla Sixtina, se ve lo poco que Tintoretto debía a Miguel Ángel desde el punto de vista estilístico.

Il Tintoretto: *Un procurador de la República de Venecia*; óleo sobre lienzo; 77 × 63 cm.; 1580? Museo del Prado, Madrid.

Poco después de la decoración de la Madonna dell'Orto, Tintoretto hizo otros dos lienzos para la serie de *Los milagros de San Marcos*, que había comenzado con *El milagro del esclavo* en 1548: *El hallazgo del cuerpo de San Marcos* (c. 1562; Pinacoteca di Brera, Milán) y *El transporte del cuerpo de San Marcos* (c. 1562; Gallerie dell'Accademia, Venecia). Estas dos pinturas destacan por su profundidad y perspectiva. En ambas, pero especialmente en la segunda, la profundidad espacial aumenta el impacto emocional de la pintura.
El interior de la Scuola di San Rocco, en Venecia, fue decorado por Tintoretto entre 1564 y 1587: la decoración se conserva intacta. En ella se observa, más que en ninguna otra de sus obras, el genio del autor. El lienzo de *Cristo ante Pilato* (1564-66) muestra la figura pálida y alargada de Cristo conmovedoramente aislada sobre un fondo arquitectónico oscuro. *La Ascensión* (1576-81), con los contornos rítmicos y los bordes cortantes de las alas de los ángeles que hay en la parte superior, y los apóstoles en un prado que hay en la parte inferior, es una obra muy imaginativa. *La huida a Egipto* (1583-87), con su gran paisaje, prenuncia el paisajismo del siglo siguiente.
Prácticamente todas las pinturas citadas hasta ahora son de contenido religioso. Paralelamente hizo una serie de pinturas de tema mitológico, como *El origen de la Vía Láctea* (c. 1582; National Gallery, Londres). Otra serie de cuatro cuadros incluye *Baco y Ariadna* (1578; Sala del Anticollegio, Palacio de los Dux, Venecia). También hizo pinturas de tema histórico para la biblioteca del palacio de los Dux en Venecia y para la familia Gonzaga en Mantua (actualmente en la Alte Pinakothek, Munich).
El gran *Paraíso* de la Sala del Maggior Consiglio, en el palacio de los Dux, fue comenzado después de 1588, contando Tintoretto más de setenta años. El autor tuvo que rodearse de numerosos ayudantes, con lo que su idea no se plasmó con tanta efectividad como en el boceto original presentado al concurso (1579; Louvre, París). Una obra maestra de sus últimos años es *La Última Cena* (1592-94; San Giorgio Maggiore, Venecia). Con su perspectiva en diagonal, contrasta fuertemente con la primera versión del tema, pintada para Santa Marcuola. También fue un importante retratista, pero estas obras carecen de la autoridad humana de las de Tiziano y, en el fondo, sigue siendo una actividad menor dentro de su producción

artística. Sin embargo, su último *Autorretrato* (c. 1588; Louvre, París) resulta profundamente humano y, al mismo tiempo, sorprendentemente abstracto. Parece un icono y recuerda la base esencialmente bizantina de toda la pintura veneciana.

Tissot, James 1836-1902


El pintor francés James Tissot nació en Nantes. Marchó a París en 1856 y allí conoció a J. A. M. Whistler y a Degas. Abandonó pronto su estilo romántico-medieval (visible, por ejemplo, en *Las dos hermanas*, 1864; Louvre, París) e inauguró una nueva línea muy fructífera de cuadros de damas ataviadas con trajes de la época, exóticos u orientales.
En Londres, donde vivió a partir de 1871, sus delicadas representaciones de la alta sociedad (por ejemplo, *Baile a bordo*, 1874; Tate Gallery, Londres) pronto se hicieron muy populares entre las clases medias.
A la muerte de su amante, en 1882 (a la que había retratado en múltiples ocasiones), Tissot regresó a París y se convirtió en un hombre muy religioso. Sus cuadros de *La vida de Cristo* (comenzados en 1886) gozaron de gran popularidad por su naturalismo paisajístico, derivado de estudios y apuntes tomados en Tierra Santa (la mayor parte se encuentra actualmente en el Brooklyn Museum de Nueva York). En 1896 publicó el primer volumen de la *Biblia Tissot*, ilustrado con 865 composiciones.

Tiziano c. 1488-1576

El pintor veneciano Tiziano Vecellio tiene fechas de nacimiento distintas en distintos documentos, que oscilan entre 1473 y 1490. Su primera obra documentada es del año 1511. Nació en el valle alpino de Cadore y pasó su infancia en Venecia, en el taller del pintor y constructor de mosaicos Sebastiano Zuccato. También estuvo en los estudios de Gentile y Giovanni Bellini, se asoció a Giorgione hacia 1507 y completó una serie de obras que quedaron inacabadas a la muerte de Giorgione en 1510.
Venecia fue el centro de actividad de Tiziano a lo largo de toda su vida, pero trabajó fuera para numerosos personajes relevantes, como los duques de Ferrara, Mantua y Urbino, el Emperador Carlos V, su hijo Felipe II de España y el Papa Paulo III. Visitó Roma (1545-46) y Augsburgo (1548-49, 1550). Destacó como pintor de temas religiosos y mitológicos y como retratista.
Es imposible exagerar la importancia de Tiziano para la historia de la pintura occidental. Fue el artista que mejor aglutinó los logros del primer Renacimiento y los transmitió a las siguientes generaciones como una tradición viva. A diferencia de otros artistas renacentistas, fue esencial y exclusivamente pintor. El color desempeña un papel tan fundamental en sus obras como el mármol en las esculturas de Miguel Ángel.
Su obsesión por el cromatismo puede deberse a sus tempranos contactos con el arte del mosaico. De Giovanni Bellini debió de aprender las posibilidades liberadoras de la pintura al óleo.
Sus primeras pinturas, que datan de principios del siglo XVI (por ejemplo, *La Virgen gitana;* Kunsthistorisches Museum, Viena), tienen influencias de Bellini, pero se diferencian del arte de este último por su pincelada libre y la riqueza de texturas. Su primer retablo es relativamente pequeño y actualmente se conserva en la sacristía de Santa Maria della Salute en Venecia. Representa a *San Marcos entronizado* flanqueado por los santos Cosme y Damián, Roque y Sebastián, que protegen de la peste (se cree que la obra se hizo con ocasión de la epidemia del otoño de 1510, en la que murió Giorgione).
La disposición simétrica de las figuras sigue la ordenación tradicional, mientras que la arquitectura es asimétrica, y mediante una pincelada vigorosa, la cabeza de la figura principal se sitúa en la sombra, para que contraste con la nube de luz que hay detrás.
El siluetado reaparece en la cabeza del apóstol central de la gran *Asunción de la Virgen* pintada para el altar mayor de Santa Maria dei Frari entre 1516 y 18. En otros sentidos, pocos elementos del *San Marcos* prenuncian esta obra sorprendente. María aparece sobre una nube llena de ángeles adolescentes, con un traje rojo, sobre un fondo de color naranja gloriosamente brillante; Dios Padre parece materializarse ante nuestros ojos mientras se prepara a recibirla.
Los apóstoles permanecen en tierra mirándola y mostrándola como humanidad transfigurada. Esta obra, pintada cuando tenía unos treinta años, es ya una pieza maestra y por sí sola sitúa a Tiziano en la misma altura que un Leonardo, un Miguel Ángel o un Rafael. El artista volverá a alcanzar este nivel, pero por caminos muy distintos, aunque nunca lo pudo superar.
Encontramos este estilo dramático en un contexto muy distinto: en el retablo de la familia Pesaro (también en Santa Maria de'Frari), pintado entre 1519 y 1526. En esta obra Tiziano funde dos modelos anteriores: la pintura votiva, en la que el donante se arrodilla a un lado frente a la figura sagrada que aparece entronizada en el otro, y la tradicional Virgen entronizada en el centro de la obra y rodeada de santos. Tiziano creó una composición asimétrica pero equilibrada, la cual influirá en el desarrollo posterior del retablo en Venecia. Se ha dicho recientemente que las grandes columnas del fondo de la pintura, que recuerdan los contrafuertes de las iglesias góticas, son una modificación posterior del diseño original de Tiziano. Pero ciertamente esta teoría está equivocada. La aproximación dramática de Tiziano al retablo culmina en la escena narrativa de *La muerte de San Pedro mártir*, pintada para la iglesia de los Santos Giovanni e Paolo entre 1528 y 30. La obra se destruyó en un incendio en 1867.
Paralelamente a estas pinturas de tema religioso, hay una serie de cuadros de tema alegórico y mitológico. La *Fête champêtre* del Louvre (París) está considerada como una de las primeras. Pero su atmósfera de ensueño no tiene nada que ver con el naturalismo habitual en las obras de Tiziano; por tanto, es probable que una parte, si no completamente, sea obra de Giorgione. Por contraste, la rica, incisiva y elocuente obra *El amor sagrado y el amor profano* (c. 1515; Museo e Gallerie Borghese, Roma) es la esencia del arte de Tiziano. Se la puede considerar un preludio de la *Asunción* comenzada al año siguiente, y es casi una obra maestra. Por esos mismos años, el artista empezó una serie de bacanales para el duque de Ferrara: *La adoración de Venus* y *La bacanal* (Museo del Prado, Madrid), y *Baco y Ariadna* (National Gallery, Londres). Esta última fue terminada en 1523.
Sus formas y dinamismo recuerdan la *Asunción*, pero aquí la composición es en friso, siguiendo los modelos clásicos.
La bacanal probablemente es la última

Tiziano: *Autorretrato*; óleo sobre lienzo; 86 × 65 cm.; 1567. Museo del Prado, Madrid.







James Tissot: *La regata de Henley en 1877:* óleo sobre lienzo; 46 × 95 cm.; 1877. Leander Club, Henley-on-Thames.



Tiziano: *El tributo;* óleo sobre tabla; 75 × 56 cm.; c. 1516. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

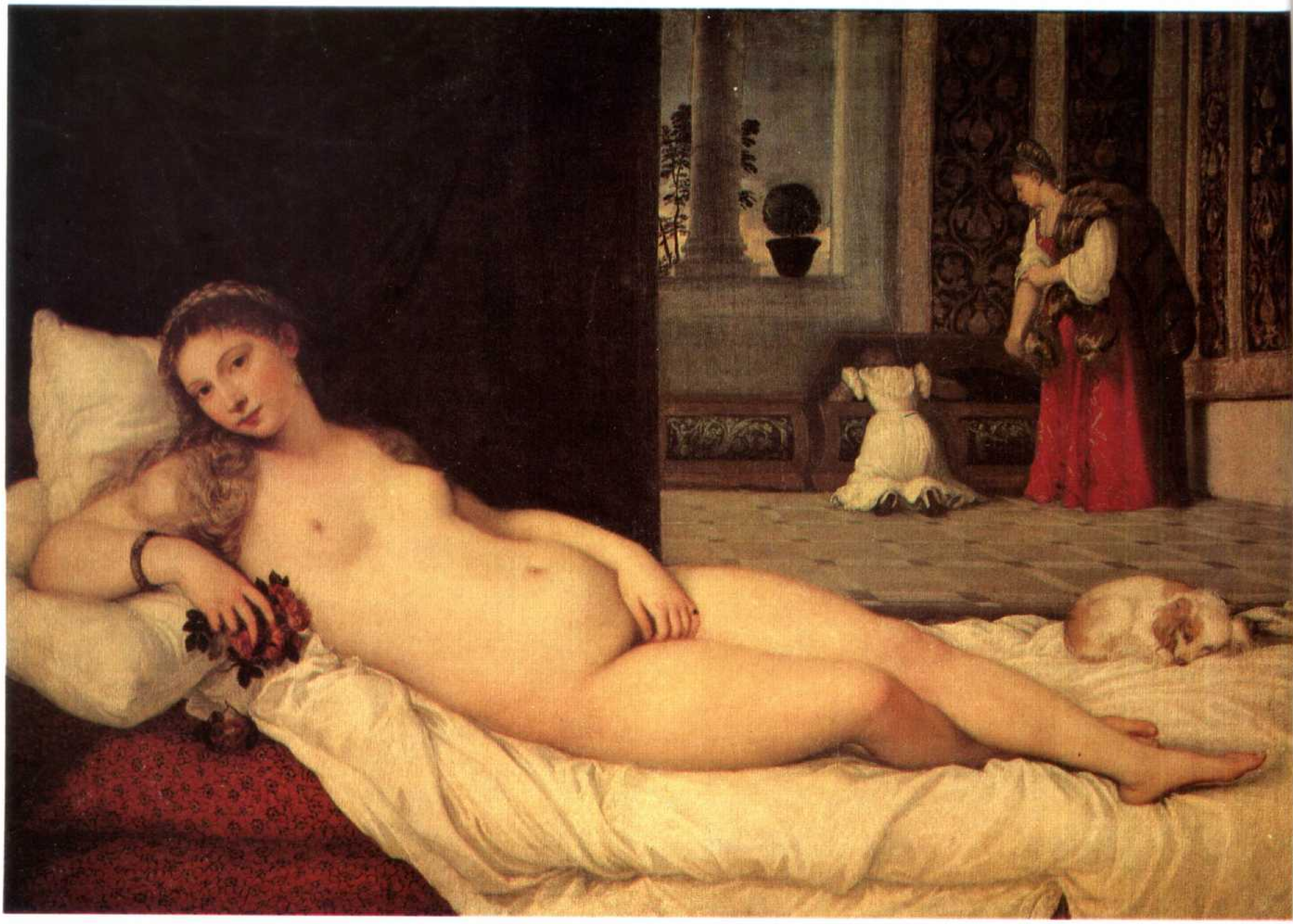
de la serie. Se puede comparar con otra obra, más pequeña y de tema religioso: El *Entierro* del Louvre (París), pintado por la misma época para el duque de Mantua. En sus retratos de este período, Tiziano fue abandonando poco a poco la sobriedad de su *Retrato de un hombre* (National Gallery, Londres). En él seguía apareciendo el parapeto del siglo anterior, y por el ropaje se puede fechar hacia 1512. Tiziano conseguirá un gran dinamismo y libertad en su *Hombre con un guante* (1523; Louvre, París).

En los años 30 el estilo del pintor se hizo más sosegado. La *Presentación de la Virgen* (1534-38) sigue ocupando el lugar original en la Scuola della Carità, en Venecia (actualmente es una parte de las Gallerie della Accademia). La pintura refleja la tradición veneciana de boato y fantasía arquitectónica, ya presente unos cuarenta años antes en las obras de Gentile Bellini y Carpaccio.

Los primeros contactos de Tiziano con Carlos V se conmemoran en el retrato de cuerpo entero de *Carlos V con un perro blanco* (1532-33; Museo del Prado, Madrid). Pintado en Bolonia en 1533, es una traducción sublime de la mediocre obra realizada por el pintor de cámara austriaco del rey el año anterior. El *Retrato del duque de Urbino* (Uffizi, Florencia), pintado en la misma época que la *Venus,* nos presenta al duque con su armadura como comandante de la liga organizada por el Papa contra los turcos. Esto refleja, probablemente, el espíritu marcial que el autor infundió a su gran lienzo de *La batalla de Cadore*. Estaba trabajando en esta obra por esa época, pintada para la Sala del Gran Consejo el palacio de los Dux. La sala fue destruida por un incendio en 1577. Si se hubiera conservado esta pintura de Tiziano, podría haber constituido un lazo importante con la obra de la década anterior.

Ya en la *Asunción* este artista había demostrado que conocía los logros artísticos de la época en la Italia central, pero hasta sus obras de los años 1540 dichos logros no empiezan a influir en su arte. Fue amigo del escultor y arquitecto Jacopo Sansovino, que se había trasladado a Venecia tras el Saco de Roma en 1527. También conoció a Giulio Romano en Mantua y a Giorgio Vasari, que se encontraba en Venecia a principios de los años 1540. Los frutos de esos contactos se ven en obras como las tablas que actualmente se conservan en la sacristía de Santa

Tiziano: *Santa Margarita*; óleo sobre lienzo; 242 × 182 cm. Museo del Prado, Madrid.



Maria della Salute, pintadas entre 1542 y 44, con su dibujo más definido y sus complicados escorzos. Rasgos bastante similares definen al *San Juan Bautista* (Gallerie dell'Accademia, Venecia) y *La coronación de espinas* (1542-44; Louvre, París).
De 1545 a 1546, Tiziano hizo su primera y única visita a Roma. El resultado más importante de su estancia en dicha ciudad es la *Dánae* de Nápoles (1545-46; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte). En este cuadro, el pintor compite con Miguel Ángel en sus pinturas de *La notte* y *Leda*. Según Vasari, Miguel Ángel admiró el estilo general de la obra, pero lamentó que los pintores venecianos no tuvieran una buena formación en dibujo.
Durante esa década, Tiziano hizo sus mejores retratos. El trío de *Clarissa Strozzi* (1542; Staatliche Museen, Berlín), *Joven inglés* (1545; Palazzo Pitti, Florencia) y *Paulo III* (1546; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) muestran la infancia, la juventud y la vejez perfectamente tipificadas y, al mismo tiempo, individualizadas. Características similares tiene el retrato de *La familia Vendramin* (1543-47; National Gallery, Londres).
El Papa quiso tener a Tiziano en Roma permanentemente a su servicio, pero el pintor rechazó esta oferta y prefirió servir primero al Emperador y luego a su hijo Felipe II.
En 1548 fue a la corte imperial de Augsburgo, donde Carlos V estaba arreglando los asuntos alemanes tras la derrota de los príncipes protestantes en Mühlberg el año anterior. Tiziano pintó allí retratos de los principales protagonistas de los hechos, destacando el retrato ecuestre de *Carlos V, vencedor en Mühlberg* (Museo del Prado, Madrid). Esta espléndida composición constituyó el modelo para los grandes retratos ecuestres pintados en el siglo siguiente por Rubens, Van Dyck y Velázquez. También para el Emperador pintó Tiziano a la familia imperial adorando

Tiziano: *La Venus de Urbino;* óleo sobre lienzo; 120 × 165 cm.; 1538. Uffizi, Florencia.

a la Trinidad (1551-54), cuadro más conocido como *La Gloria* (Museo del Prado, Madrid), que el Emperador llevó consigo a su retiro del mundo en 1556. La composición vertical con su pantalla de figuras recuerda el *Juicio Final* de Miguel Ángel (Capilla Sixtina, Vaticano, Roma), pero la luz y el color demuestran las distintas concepciones artísticas de ambas figuras.
Por esos mismos años, Tiziano comenzó una serie de cuadros mitológicos para Felipe II. La composición recuerda menos los frisos clásicos que las *Bacanales* de Ferrara y contiene menos figuras. Su erotismo, más a las claras, refleja, quizá, una cuerda común de pintor y patrón. Estas obras se distinguen por su pincelada libre y su cromatismo fragmentado. La obra *Diana y Acteón*

(1559; cedida a la National Gallery of Scotland, Edimburgo, por el duque de Sutherland) tiene un completo diseño y una gran profundidad, lo que contrasta con la composición en friso de *Baco y Ariadna* y con las formas más indefinidas de *Diana y Acteón*. *Europa* (1559-62; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), terminada poco después, es una sinfonía musical de azules, plateados y rosas. Por contraste, la lúgubre *Muerte de Acteón* (National Gallery, Londres), que debió de ser pintada hacia 1559, combina con gran sutileza los marrones, verdes y rojos. Efectos similares pero más plateados se logran en *Ninfa y pastor* (1570; Kunsthistorisches Museum, Viena), una de las últimas obras de Tiziano, en la que el autor parece volver al arte de Giorgione, el compañero de su juventud. *Marsias desollado* (1570; Museo del Palacio Arzobispal, Kromeríz), obra que probablemente se encontraba en su estudio en la época de su muerte, muestra, igual que *La muerte de Acteón,* un sentido de la crueldad que quizá formaba parte de la visión del mundo que tenía el artista. Paralelamente a estos cuadros mitológicos hizo obras de tema religioso, como *La Anunciación* de San Salvatore, en Venecia (principios de los años 1560) y *La coronación de espinas*, nueva versión de la obra que se conserva en el Louvre. Esta pintura (1570) se encuentra actualmente en la Alte Pinakothek de Munich y debió de ser uno de los últimos lienzos en los que trabajó el pintor.

La carrera de Tiziano culmina en su *Pietà* (1570-76; Gallerie dell'Accademia, Venecia). Fue ejecutada para el altar frente al cual deseaba ser enterrado. El cuadro estaba inacabado en el momento de su muerte, y fue completado por su prudente discípulo Palma *el Joven*. La escena se desarrolla en una arquitectura simétrica, como en los retablos de su maestro, Giovanni Bellini.

El gesto de la Magdalena recuerda al amor sagrado de *El amor sagrado y el amor profano* (Museo e Gallerie Borghese, Roma), y el grupo central de María y su hijo deriva de la *Pietà* de Miguel Ángel (Basílica de San Pedro, Roma). Pero la *Pietà* de Tiziano mira hacia adelante, además de hacia atrás.



Mark Tobey: *Espíritus sombras del bosque*; témpera sobre papel; 48 × 63 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Tobey, Mark 1890-1976

El pintor americano Mark Tobey nació en Centerville (Wisconsin). Su formación artística se limitó a una serie de clases recibidas los sábados por la mañana en el Chicago Institute of Art (1908). Se trasladó a Nueva York en 1911 y trabajó como diseñador de modas y decorador. Posteriormente hizo lo mismo en Chicago hasta 1917. Aquel mismo año mantuvo su primera exposición de retratos al carboncillo según la moda de la época en la galería Knoedler. Impresionado por la Armory Show y por el conocimiento de la obra de Marcel Duchamp, sus objetivos artísticos seguían siendo confusos.

Tras la Primera Guerra Mundial, Tobey se convirtió a la fe Bahai, que predica «una unidad de la humanidad, una realidad indivisible que no admite la multiplicidad». Se estableció en Seattle (1922-30), pero al comenzar la Depresión marchó a Inglaterra; hasta 1938 su base de actuación allí fue el avanzado centro educacional de Dartington Hall, en Devonshire.

Aunque Tobey empezó como artista figurativo, poco a poco fue desarrollando una forma muy personal de arte abstracto. Su estilo se vio influido por su nueva fe religiosa y por el arte del Lejano Oriente, que visitó en 1934 (especialmente por su caligrafía). También le fascinaron los grabados japoneses y el arte amerindio. Un cuadro como *Broadway* (1936; Metropolitan Museum, Nueva York) representa una fase de transición en el arte de Tobey: la perspectiva sigue siendo tradicional y se observan detalles del tráfico y la arquitectura, pero el estilo profundamente caligráfico está empezando a absorber ya las formas dentro de su esquema abstracto.

Hacia mediados de los años 40, la abstracción en las obras de Tobey es total. El estilo de su madurez, con sus complicados signos caligráficos y efectos lumínicos, puede estudiarse en obras como *New York* (1945; colección privada). En cierto sentido, Tobey se anticipa a los expresionistas abstractos. En 1958 consiguió el Gran Premio de Pintura Internacional en la Bienal de Venecia.

Tohaku, Hasegawa 1539-1610

El pintor japonés Hasegawa Tohaku fue el fundador de la Escuela Hasegawa. Estudió en la escuela de Sesshu, cuyo heredero artístico pretendía ser, pero este puesto se lo arrebató Unkoku Togan. De todas formas, su talento como pintor no necesitaba estar respaldado por la autoridad de Sesshu. Se sabe poco de los comienzos de Tohaku, pero es evidente que tuvo

acceso a las pinturas chinas de la dinastía Sung y a las obras zen de Mu Ch'i.
Sus dos biombos con pinos entre la niebla (Museo Nacional, Tokio) representan la absorción final de las técnicas chinas en un tema japonés. Los grandes árboles del primer plano destacan entre la neblina de la mañana, mientras que los del fondo desaparecen entre tonos grisáceos. La escena resulta tan real que, si se observa detalladamente, el espectador se sorprenderá de la habilidad del artista con la tinta. Otras obras casi «vacías» y dominadas por la niebla son los biombos de monos y cañas de bambú realizados para el templo Sokokuji de Kyoto. Tohaku fue también un maestro combinando la tinta con el dorado.
Intentó con gran éxito el estilo decorativo momoyama, siendo el único artista capaz de retar a Eitoku y sus sucesores *kano*. Las puertas corredizas de Chishakuin de Kyoto fueron ejecutadas por su hijo Kyuzo (1568-93): representan plantas y árboles de las cuatro estaciones, pintados en tinta y colores sobre fondo dorado. El naturalismo de Tohoku en la famosa decoración con un arce titulada *Otoño* (Chishakuin, Kyoto) destaca por su cromatismo delicado, su línea vigorosa y su composición dinámica, que hacen de ella, quizá, el mejor biombo momoyama.


Hasegawa Tohaku: *Pinos;* detalle de un biombo; medidas completas: 160 × 355 cm.; c. 1570. Museo Nacional, Tokio.

Tommaso da Modena 1326-79

Tommaso da Modena fue un pintor italiano. Su estilo, a diferencia del de Barnaba da Siena (otro artista modenés), era muy moderno, quizá por haber estudiado en un centro como Bolonia y por influencias sienesas.
Su obra parece la de un miniaturista trabajando a gran escala, combinando el naturalismo de las figuras principales con una perspectiva a menudo inexacta en los detalles secundarios.
La mayor parte de las obras de Tommaso da Modena no se conservan actualmente en su ciudad natal, sino en Treviso. Aparece en esta ciudad entre 1349 y 58, pintando frescos en varias iglesias trevisanas.
Su principal obra es la decoración de la sala capitular de la iglesia dominica de San Niccolò con frescos firmados y fechados en 1352. En ellos se representan *Los cuarenta dominicos respetables;* tantos retratos podrían haber convertido a la obra en algo repetitivo y monótono, pero Tommaso lo evitó combinando la caracterización de los personajes con detalles, como un par de gafas anteojos en equilibrio sobre una nariz o una pluma en una mano de un retratado para indicar su actividad más destacada. En la misma iglesia hay un fresco de *San Jerónimo en su estudio* que adapta con gran habilidad el tema a la superficie pictórica curva. La iglesia de Santa Margherita, en Treviso, contiene frescos de *La vida de Santa Úrsula* atribuidos a Tommaso.
Teniendo en cuenta dos tablas firmadas que se encuentran en el castillo de Karlstein, en Praga (una de ellas con un San Wenceslao), se puede afirmar que Tommaso debió de visitar esta ciudad, la cual era por entonces un importante y cosmopolita centro artístico. Esto debió de ocurrir hacia el final de su carrera, tras sus actividades documentadas en Módena; estaba pintando en su ciudad natal entre 1538 y 68, pero se conservan muy pocas obras suyas de este período.

Toorop, Jan 1858-1928

Nacido en Java, el pintor holandés Jan (Johann Theodorus) Toorop fue un eslabón que unió a las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX de Bruselas, París, Londres y Holanda. Estudió en Amsterdam (1880-82) y Bruselas (1883-85): aquí conoció a James Ensor y al poeta Emile Verhaeren. En 1885 fue elegido miembro de Les Vingt, y organizó dos exposiciones de este grupo en Holanda (1891, 1892). Viajó a París y a Londres, donde conoció a J. A. M. Whistler y le impresionó la obra de William Morris.
En 1890 se estableció en La Haya, pasando de un neoimpresionismo de inspiración socialista al estilo simbolista y casi Art Nouveau de *Las tres novias* (1893; Museo Kröller-Müller, Otterlo). Las obras de Oscar Wilde le proporcionaron temas para sus obras; Aubrey Beardsley, William Morris y las sombras chinescas de Java constituyeron el prototipo de su utilización bidimensional del espacio, de sus figuras siluetadas y de su estilización de las formas para crear un diseño abstracto. Toorop se convirtió al catolicismo en 1905, y a partir de entonces su estilo pictórico se hizo más tradicional, desarrollando exclusivamente temas religiosos.

Torel, William siglo XIII

William Torel fue un orfebre inglés. Sus efigies en bronce de la reina Leonor y su suegro, Enrique III (1923; Westminster Abbey, Londres), son las primeras realizadas en Inglaterra con la técnica de la cera perdida. Fueron encargadas por Eduardo I para la capilla de Eduardo *el Confesor* en la abadía de Westminster, a imitación de los sepulcros reales en Saint Denis. Aunque recuerdan formalmente efigies inglesas anteriores en piedra, sus rostros delicados e idealizadcs y sus ondulantes ropajes son característicos del estilo refinado de la escuela de la corte de Eduardo. Una segunda efigie de la reina Leonor, probablemente esculpida a partir del modelo anterior para la catedral de Lincoln, fue destruida en 1641.

Torrigiano, Pietro 1472-1528

Pietro Torrigiano fue un escultor italiano. Se formó en Florencia estudiando la colección de esculturas de los Medici con Bertoldo di Giovanni (c. 1490) y se especializó en el modelado de estatuillas y bustos en terracota. Fue desterrado de



Tommaso da Modena; *Alberto Magno*, uno de los grandes cuarenta dominicos; fresco; c. 1352. S. Niccolò, Treviso.

Florencia en 1492, tras haberle roto la nariz a Miguel Ángel en una pelea. Se marchó a Roma y allí esculpió varios bustos, tres de los cuales se conservan actualmente en el Ospedale di Santa Fina, en San Gimignano. En 1511 le encargaron el sepulcro, en bronce y mármol, de lady Margaret Beaufort, y en 1512 el del rey Enrique VII y su esposa; ambas obras se encuentran en la abadía de Westminster, en Londres. Sus bustos en terracota de *Enrique VII* (Victoria and Albert Museum, Londres), *Enrique VIII* y el *Obispo Fisher* (Metropolitan Museum, Nueva York) también datan de este período. Tras ejecutar encargos privados y comenzar el sepulcro de Enrique VIII y Catalina de Aragón (1519), marchó a España, donde modeló en terracota una *Virgen y el Niño* y un *San Jerónimo* (Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla). La escultura de Torrigiano es típica del Renacimiento florentino y tiene influencias de Benedetto da Maiano, Verrocchio y Bertoldo, aunque no de Miguel Ángel. Tuvo un papel fundamental en la difusión del arte renacentista en Inglaterra.

Toulouse-Lautrec, Henri de
1864-1901

Henri de Toulouse-Lautrec fue un pintor, grabador y dibujante francés. Nació en Albi, en el seno de la aristocrática familia de los Toulouse-Lautrec Monfa, y pasó su infancia entre las propiedades familiares y la escuela de París. Su salud era delicada, y se rompió ambos fémures, uno a los catorce años y el otro a los quince. Como resultado de estos accidentes conservó un torso normal, pero las piernas no le crecieron. Pronto mostró su habilidad para el dibujo y la pintura, y fue estimulado por el pintor de animales René Princeteau (1843-1914) a seguir este camino. En 1882 entró en el taller de León Bonnat, un profesor estrictamente academicista; trabajó concienzudamente y dibujó abundantemente del natural. En 1883 entró en el taller de Cormon, donde conoció a Émile Bernard y Vincent van Gogh.
Entre las influencias de sus primeras obras destacan las de Manet, J. A. M. Whistler y los impresionistas en general. Su artista más admirado era Degas. La influencia de los grabados japoneses también es evidente. En 1885 se estableció definitivamente en París; a partir de aquel momento y hasta su muerte se dedicó a observar la vida urbana, especialmente la del circo, el teatro, el cabaret y los burdeles. Entre sus principales obras está la *Amazona del Circo Fernando* (1888), *En el Moulin Rouge* (1892; ambas obras en el Art Institute de Chicago) y el *Salón de la Rue des Moulins* (1894; Musée Toulouse-Lautrec, Albi). Se convirtió en un maestro de la caracterización en pocos rasgos y de los efectos espaciales abreviados, de una línea lacónica y de un color no naturalista. La mayor parte de sus pinturas están hechas al óleo sobre cartón: algunas son versiones definitivas, otras bocetos preparatorios de sus cuadros y carteles.
En 1891 Toulouse-Lautrec hizo su primer cartel anunciador para el Moulin Rouge. Sus grandes dimensiones, sus formas planas y exageradas (por ejemplo, la silueta negra continua de los espectadores del fondo) y su utilización simple y directa del color revolucionaron el arte del cartel, acabando con las exageraciones rococó de Jules Cheret para aproximarse al estilo Art Nouveau. Toulouse-Lautrec hizo unos treinta y un carteles: en cada uno explota con gran habilidad los recursos de la litografía en colores. Empezó a utilizar la litografía en 1885, pero su producción más fructífera fue de los años 90, coincidiendo con su trabajo como cartelista. Muchas de sus litografías fueron producidas como series por editores. Entre ellas destacan *Le Café Concert* (1893), dieciséis litografías de la artista Yvette Guilbert (1894; texto de Gustave Geoffroy), seguidas de otra serie



del mismo tema (1898), *Elles* (once litografías, 1896) y *Les Histoires Naturelles* de Jules Renard (1899). A lo largo de toda su carrera, Toulouse-Lautrec usó el pastel y la acuarela con gran ingenio y habilidad. Durante un período de convalecencia en una clínica en 1899 hizo una serie de dibujos sobre el circo. Sus últimas pinturas muestran tendencias expresionistas, tanto desde el punto de vista de la atmósfera como por la utilización del color.

Traini, Francesco 1321-63

El pintor italiano Francesco Traini nació en Pisa. Se le conoce por documentos y por una tabla firmada de *Santo Domingo* (1345; Museo Nazionale di San Matteo, Pisa). Esta obra procede de la misma iglesia que una tabla de *Santo Tomás de Aquino en la Gloria* (Santa Caterina, Pisa), que también se le ha atribuido. Observando estas dos tablas es evidente que Traini estuvo muy influido por el pintor sienés Simone Martini (1280-85-1344), que pintó un retablo en Pisa en 1320, y por los Lorenzetti. En 1321, Traini aparece por primera vez en relación con los frescos de camposanto de Pisa. Aunque aún no se ha demostrado fehacientemente, es probable que Traini pintara allí los frescos de *El triunfo de la Muerte*, el *Juicio Final*, *El infierno* y *Leyendas de ermitaños*, originariamente fechados en los años 50, aunque actualmente se cree que fueron pintados con anterioridad. Estas obras reflejan el temor de Dios, tan típico de mediados del siglo XIV. El *Juicio final* presenta una visión del Infierno dominante sobre la del Paraíso. En *El triunfo de la Muerte*, Traini se sirve de elementos góticos del arte sienés para resaltar la cruel indiferencia de la Muerte. Mancos y ciegos claman por la vuelta a la vida, mientras que la Muerte acosa a un grupo de jóvenes y damiselas que gozan de una vida cortesana placentera. Los frescos del camposanto se

Henri de Toulouse-Lautrec: *Salón de la Rue des Moulins;* óleo sobre lienzo; 112×122 cm.; 1894. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.



deterioraron durante la guerra y por el paso del tiempo, pero bajo ellos han aparecido *sinopie* de gran belleza, lo que permite estudiar este aspecto, normalmente escondido, del arte de este pintor del siglo XIV.

Francesco Traini; *Santo Domingo y escenas de su vida;* tabla; 1345. Museo Nazionale di S. Matteo, Pisa.

Troost, Cornelis 1697-1750

Cornelis Troost fue un pintor de la burguesía holandesa en el Amsterdam de principios del siglo XVIII. Se le asocia el desarrollo de las «piezas de conversación», cada vez más de moda, retratos de grupos en un ambiente doméstico que mantienen una conversación, tocan música o se entregan a cualquier otra actividad cultural. También pintó varios cuadros de tema humorístico, destacando la serie de cinco pinturas «Nelri» de La Haya (Real Museo de Arte, Mauritshuis), en que se muestra el libertinaje que acompaña a una reunión con fiesta y cena. A pesar de la ausencia de intento moralizador, este tipo de obras (hechas en pastel o *gouache)* hizo que a Troost se le pusiera el apodo de «el Hogarth holandés». Al igual que a William Hogarth (1697-1764), a Troost le interesaba mucho el teatro. Pintó cuadros de representaciones teatrales contemporáneas y diseñó escenografías para el teatro municipal de Amsterdam.

Trumbull, John 1756-1843

El pintor y diplomático americano John Trumbull abandonó su tierra natal para estudiar con Benjamin West en Londres. Durante un viaje a París vio obras de J.-L. David y Charles Lebrun, que influyeron mucho en su arte. A su regreso a los Estados Unidos pintó escenas de la revolución americana. Volvió a Londres entre 1794 y 1804 para la firma del Tratado de Jay. Entre 1816 y 1837 trabajó en cuatro de los ocho lienzos que decoraron el interior de la Rotonda del Capitolio en Washington. Tuvo un papel fundamental en la Academia de Bellas Artes Americana y fue presidente de ella de 1816 a 1835. Pintó muchos retratos y cuadros de historia contemporánea, además de un bello grupo de paisajes americanos, fundamentalmente de cascadas.

Tung Ch'i-Ch'ang 1555-1636

El pintor chino Tung Ch'i-Ch'ang nació en Hua T'ing. Licenciado con excelentes notas, obtuvo un cargo oficial en el Departamento de Ritos antes de retirarse a vivir en sus propiedades familiares. Fue un gran pintor de impecable técnica y un gran admirador de los viejos maestros, especialmente de Mi Fei (1051-1107) y Ni Tsan (1301-74). Su naturaleza analítica le llevó a explorar la construcción y composición de la pintura de paisajes. Fue un gran erudito y definió el paisaje siguiendo las pinturas de los viejos maestros, evitando la vulgaridad y el sentimentalismo para buscar un significado espiritual más profundo. Sus obras siguen la tradición académica ecléctica de la que era un devoto admirador.
Con un grupo de amigos denominado *Los Nueve Amigos*, entre los que destacaba Shih-lung, inició un estudio y clasificación de la pintura. El objetivo del grupo era indicar el camino adecuado a seguir por los artistas. Juzgaban desde un punto de vista moral no sólo a los pintores del pasado, sino también a sus contemporáneos. Al concluir la dinastía Ming, los estilos pictóricos chinos eran muy variados. Las escuelas Wu y Che habían polarizado los dos estilos contrastantes de los períodos anteriores. Tung deseaba señalar los peligros inherentes a las superficialidades de la escuela Che y la pintura de la que derivaba, que denominó «escuela septentrional». El corolario de esto fue su deseo de descubrir a los paisajistas, cuya obra había heredado la tradición pictórica erudita, y a los que llamaba la «escuela meridional».
Parece ser que Tung fue el primer historiador del arte que superó la mera enumeración de artistas, y su clasificación resulta extremadamente acertada. Por desgracia, se le recuerda más por sus críticas que por sus comentarios constructivos, lo que ha tenido consecuencias negativas para los artistas menores. A la muerte de Tung, la diversificación artística continuó; su clasificación se sigue utilizando, pero ya no responde a las grandes obras creadas a partir del siglo XVII.
Como pintor, Tung Ch'i-Ch'ang



muestra cierta falta de gracia, pero es un pintor chino poco usual, por ser, ante todo, un teórico. Sus grandes composiciones parecen ser meros esqueletos de la pintura clásica china. Trabajando explícitamente la estructura, construyó montañas que agudizan el volumen y profundidad espacial en sus obras. No hay sitio en las grandes obras de Tung para el vacío y la atmósfera. Éstas no son abstracciones: son analíticas y poseen una estructura compleja. En sus hojas de álbumes y pinturas menos formales se ve otra cara de este artista polifacético. Sus cuadros pequeños tienen un estilo romántico: no son originales, pero son más fáciles de apreciar que sus grandes composiciones.

Tura, Cosmé c. 1430-95

El pintor italiano Cosmé Tura fue el primer representante importante de la escuela de Ferrara. Aparece al servicio del duque de dicha ciudad, Borso d'Este, a partir de 1451; al año siguiente pasó a ser un empleado asalariado y continuó como pintor de corte hasta 1486, en que le sucedió Ercole Roberti. Un testamento hecho por Tura en 1471 muestra que había acumulado las suficientes riquezas para construir y decorar una iglesia y legar una importante suma de dinero a los pobres de Venecia. Pero menos de veinte años más tarde, en 1490, se describía a sí mismo ante el duque Ercole d'Este como pobre, enfermo e incapaz de trabajar o de mantenerse. Evidentemente, la moda pictórica

John Trumbull: *La declaración de independencia de Filadelfia, 4 de julio de 1776; 1786-1819-20.* Yale University Art Gallery, New Haven.

William Turnbull: *Cabeza;* bronce; altura; 20 cm.; 1955. Colección privada.



Cosmé Tura: *La Virgen y el Niño en el trono* (retablo Roverella); tabla; 239 × 102 cm.; 1474. National Gallery, Londres.

que Tura representaba había cambiado. La obra de Cosmé Tura para la corte de Ferrara (que incluye muchos objetos, casi más que tablas o frescos) prácticamente ha desaparecido. Lo que se conserva muestra que las influencias principales en su estilo procedían de los pintores paduanos discípulos de Squarcione y de Mantegna y Donatello. Por otra parte, indudablemente los frescos pintados por Piero della Francesca en Ferrara tuvieron que influirle. Su evolución estilística es imposible de trazar por la escasez de obras fechadas o susceptibles de datación. Las pinturas que probablemente corresponden a sus comienzos son *La Virgen con el Niño durmiendo* (Gallerie dell'Accademia, Venecia), el retablo fragmentado de la iglesia ferraresa de Santa Maria della Consolazione (Musée Fesch, Ajaccio, y colecciones privadas y públicas italianas) y una *Figura alegórica* (National Gallery, Londres).

El retablo Roverella (National Gallery, Londres) se puede fechar con bastante precisión en 1474. En él vemos muchos de los rasgos característicos del estilo de Tura, como los perfiles sinuosos rodeando sus figuras, firmemente modeladas, en las que las superficies en vez de absorber la luz, la reflejan. También se observa el uso de colores brillantes y numerosos detalles decorativos, muchos de los cuales derivan directamente de fenómenos naturales, como conchas, peces y frutas. Éstas son las características principales también de la escuela ferraresa, que floreció en la segunda mitad del siglo XV y que incluía a pintores y miniaturistas. Otras obras de Tura, como los deteriorados frescos de los *Meses* (Palazzo Schifanoia, Ferrara), el *Llanto por Cristo muerto* del retablo Roverella (Louvre, París) y el *Retablo de San Antonio* (c. 1484; Galleria Museo e Medagliere Estense, Módena), muestran su habilidad en la pintura narrativa.

Turnbull, William 1922-

El escultor y pintor angloescocés William Turnbull nació en Dundee. Estudió en la Slade School of Fine Art



de Londres (1946-48) y posteriormente vivió en París (1948-50). Trabajó en la Central School of Arts and Crafts de Londres como profesor temporal de diseño experimental (1952-61) y escultura (1964-71). A partir de finales de los años 40, sus esculturas y pinturas se caracterizan por la simplicidad, conseguida mediante la constante repetición de elementos. Sus primeras obras fueron cabezas y máscaras, «ídolos» en bronce y madera en los que se subrayaba la verticalidad. Este rasgo continuó en los tubos de acero pintado y esculturas en zigzag que hizo a mediados de los 50. Hasta finales de los 70 sus esculturas fueron permutaciones de los mismos elementos, ya sea formando una estructura vertical o una horizontal.

Turner, J. M. W. 1775-1851

Josep Mallord William Turner, nacido en Londres, puede ser considerado el más grande pintor británico y el mejor paisajista romántico. Aunque firmemente enraizado en las tradiciones académicas del siglo XVIII, su evolución no tiene igual y sus obras abarcan todos los campos, incluido el retrato.

Los primeros trabajos artísticos de Turner consistieron en colorear grabados que eran vendidos en la barbería de su padre. Sus primeras acuarelas firmadas y fechadas son de 1786, y sus apuntes del natural del álbum «de Oxford» probablemente datan de 1789 (British Museum, Londres). Fue discípulo del topógrafo arquitectónico Thomas Malton (1748-1804) hacia 1789, año en que entró en las Royal Academy Schools.

Expuso por primera vez en la Royal Academy la acuarela de *El palacio del Arzobispo en Lambeth* (Museum of Art, Indianápolis) en 1790. En 1791 inició una serie de recorridos por su país tomando apuntes, lo que le proporcionó material para pintar bellas acuarelas de paisajes para exponer, vender o hacer grabados. En ellas empleaba la técnica tradicional del «dibujo entintado»: primero se dibujaban los perfiles con tinta, después se daban aguadas monocromas para crear efectos de luz y sombra, y finalmente se aplicaba el color local. De c. 1794 a 1797 Turner pasaba las veladas de invierno con Thomas Girtin y otros artistas copiando dibujos de J. R. Cozens y otros para el famoso coleccionista de arte Dr. Monro.



J. M. W. Turner: *Escena en el Loira:* óleo y acuarela sobre papel de color azul grisáceo; 14 × 19 cm. Ashmolean Museum, Oxford.


Esto le permitió conocer distintas tradiciones acuarelistas, especialmente las de paisajes idealizados. En ellas, aunque se representan lugares reconocibles, se plasma el ambiente con una técnica más libre que en las acuarelas topográficas anteriores.

En 1796 Turner expuso su primera pintura al óleo, *Pescadores en el mar* (Tate Gallery, Londres). Se trata de una escena nocturna que constrasta un farol al estilo de C. J. Vernet, P. J. de Loutherbourg y Joseph Wright con la cálida luz que procede de de Derby. En otros lienzos de finales de los años 90, como *Lago Buttermere, aguacero* y *Mañana en el páramo de Coniston, Cumberland* (ambas en la Tate Gallery, Londres), hay influencias evidentes de Richard Wilson, pero Turner ya ha superado a sus maestros por la sutileza de su efectos atmosféricos y cronológicos.

Ingresó en la Royal Academy en 1799, pero no fue miembro de pleno derecho hasta 1802. Sus primeros éxitos se vieron acompañados de un esfuerzo determinado de plantear un reto a los viejos maestros en obras de grandes dimensiones. *La quinta plaga de Egipto*, expuesta en la Royal Academy (R. A.) en 1800 (actualmente en el Museum of Art, Indianápolis), rivaliza con Poussin; *Marina en Bridgewater* (o *Botes holandeses en una tormenta*, R. A., 1801; colección privada) dio nuevas energías a la tradición pictórica de marinas, que fue introducida en Inglaterra en el siglo XVII por William van der Velde y su hijo. En 1802 Turner viajó por primer vez al extranjero: en este caso a los Alpes saboyanos. En París visitó el Louvre e hizo detallados estudios de los viejos maestros. En 1803 expuso su tizianesca *Sagrada Familia* (Tate Gallery, Londres). Otras obras expuestas ese año muestran que combinó sus aspiraciones artísticas con la representación fiel de los lugares vistos. Entre ellas cabe citar *El muelle de Calais* (National Gallery, Londres), basada en sus observaciones mientras cruzaba el canal de la Mancha durante una tormenta, *El castillo de San Miguel, Bonneville, Saboya* (Thomas Agnew & Sons Ltd., Londres) y *Fiesta al comienzo de la vendimia en Macon* (1803; Sheffield City Art Galleries). Posteriormente hizo *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes* (R. A. 1812; Tate Gallery, Londres), donde combina su conocimiento de los Alpes con una dramática tormenta que vivió en Yorkshire. Las dos grandes

J. M. W. Turner: *San Benedetto hacia Fusina*, det.; óleo sobre lienzo; 62 × 92,6 cm.; 1843. Tate Gallery, Londres.





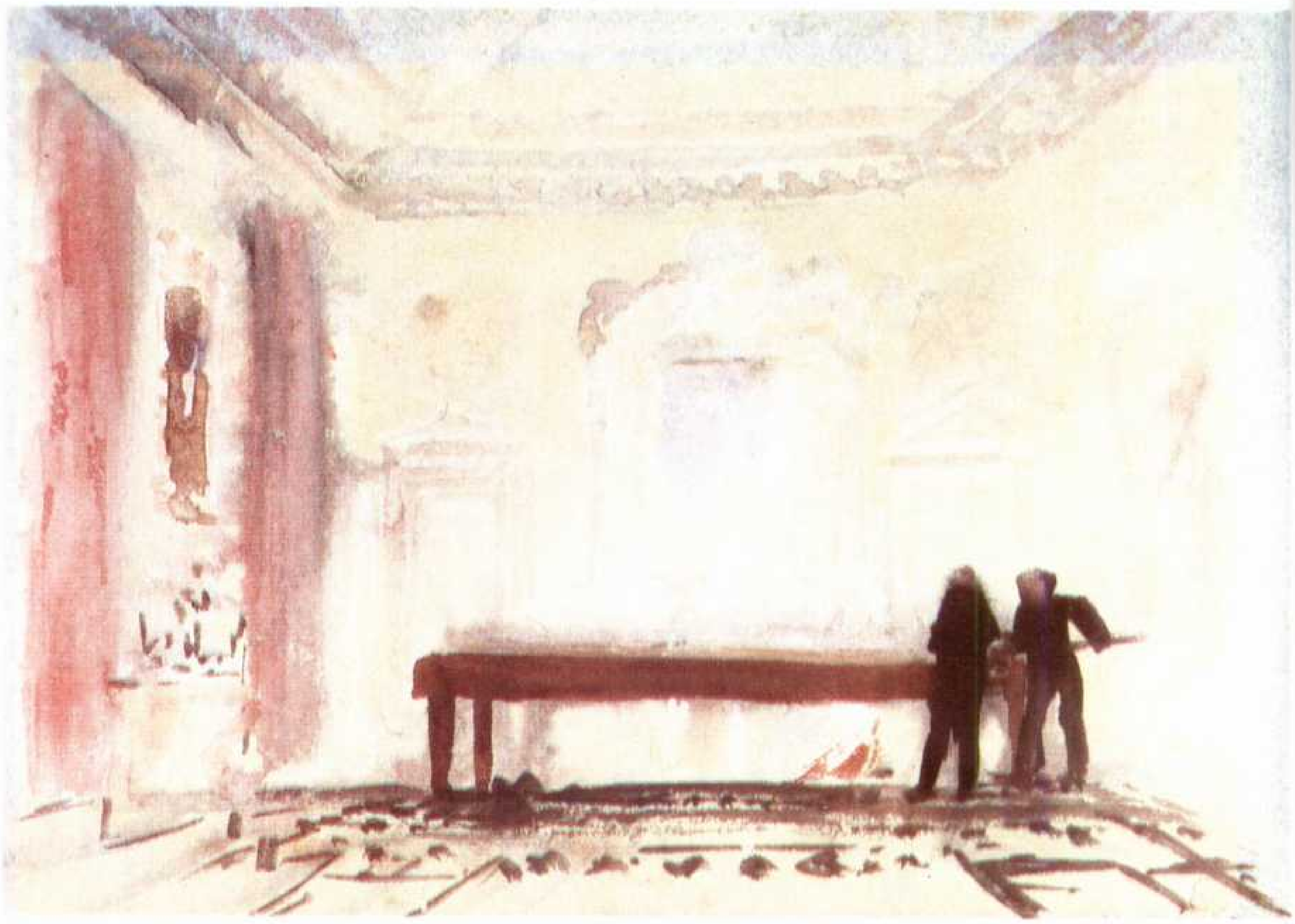


J. M. W. Turner: *Tormenta de nieve: Aníbal con su ejército atravesando los Alpes;* óleo sobre lienzo; 145 × 236 cm.; expuesto en 1812. Tate Gallery, Londres.

escenas de puertos inspiradas en Claudio de Lorena, *Dido construyendo Cartago* (R. A. 1815; National Gallery, Londres) y *La decadencia del imperio cartaginés* (R. A. 1817; Tate Gallery, Londres) son ejemplos tempranos de la preocupación de Turner por la ascensión y decadencia de los imperios, y en consecuencia por asuntos contemporáneos. Su *Liber Studiorum* («Libro de Estudios) es una serie de grabados de paisajes, clasificados como «Históricos», «Montañosos», «Pastorales», «Marinas», «Arquitectónicos» y «Épico-pastorales» y realizados entre 1807 y 19. En esos años siguió tomando apuntes del natural y produciendo paisajes intimistas para su exhibición, de tonos y atmósfera más claros y tema histórico. En este sentido, las obras clave son *El sol surgiendo a través de la neblina* (1807; National Gallery, Londres), que refleja modelos holandeses, y varios apuntes del Támesis. Algunos de ellos están hechos a pluma y acuarela, como *El Támesis de Reading a Walton* (c. 1806-07; Tate Gallery, Londres), otros al óleo sobre tabla o grandes lienzos (éstos probablemente también fueron pintados hacia 1806-07). El estilo intimista que desarrolló aparece en vistas de casas que le encargaron, como *Tabley, residencia de Sir J. F. Leicester, Bart.: día ventoso* (R. A. 1809; Universidad de Manchester), *Tabley, residencia de...: mañana tranquila* (R. A. 1809; Petworth House, Sussex), *Petworth* (Petworth House, Sussex) y *Somer-Hill* (R. A. 1811; National Gallery of Scotland, Edimburgo). También hizo paisajes menos concretos, como *Recogida de nabos cerca de Slough* (1809; Tate Gallery, Londres) y *Dorchester Mead, Oxfordshire* (1810; Tate Gallery, Londres). Sus principales acuarelas fueron hechas para Walter Fawkes en los alrededores de su hogar de Yorkshire (Farnley Hall) entre 1809 y 18. La mayoría se conserva aún en Parney Hall. De estilo similar, aunque con un acabado más perfecto, son las grandes acuarelas hechas para series de grabados, comenzando con *La costa meridional,* publicada en 1814 a 1826. En 1817, tras la derrota de Napoleón, Turner volvió a marchar al extranjero, esta vez a los Países Bajos, en parte para recoger material para su *Campo de Waterloo* (1818; Tate Gallery, Londres). Este viaje renovó su interés por la pintura holandesa, especialmente por la obra de Aelbert Cuyp (R. A. 1818; Paul Mellon Center for British Art, New Haven, Connecticut). En ese mismo viaje Turner subió el Rhin hasta Maguncia. Llenó sus cuadernos de apuntes con pequeños estudios (actualmente se conservan en el Legado Turner a la Tate Gallery,

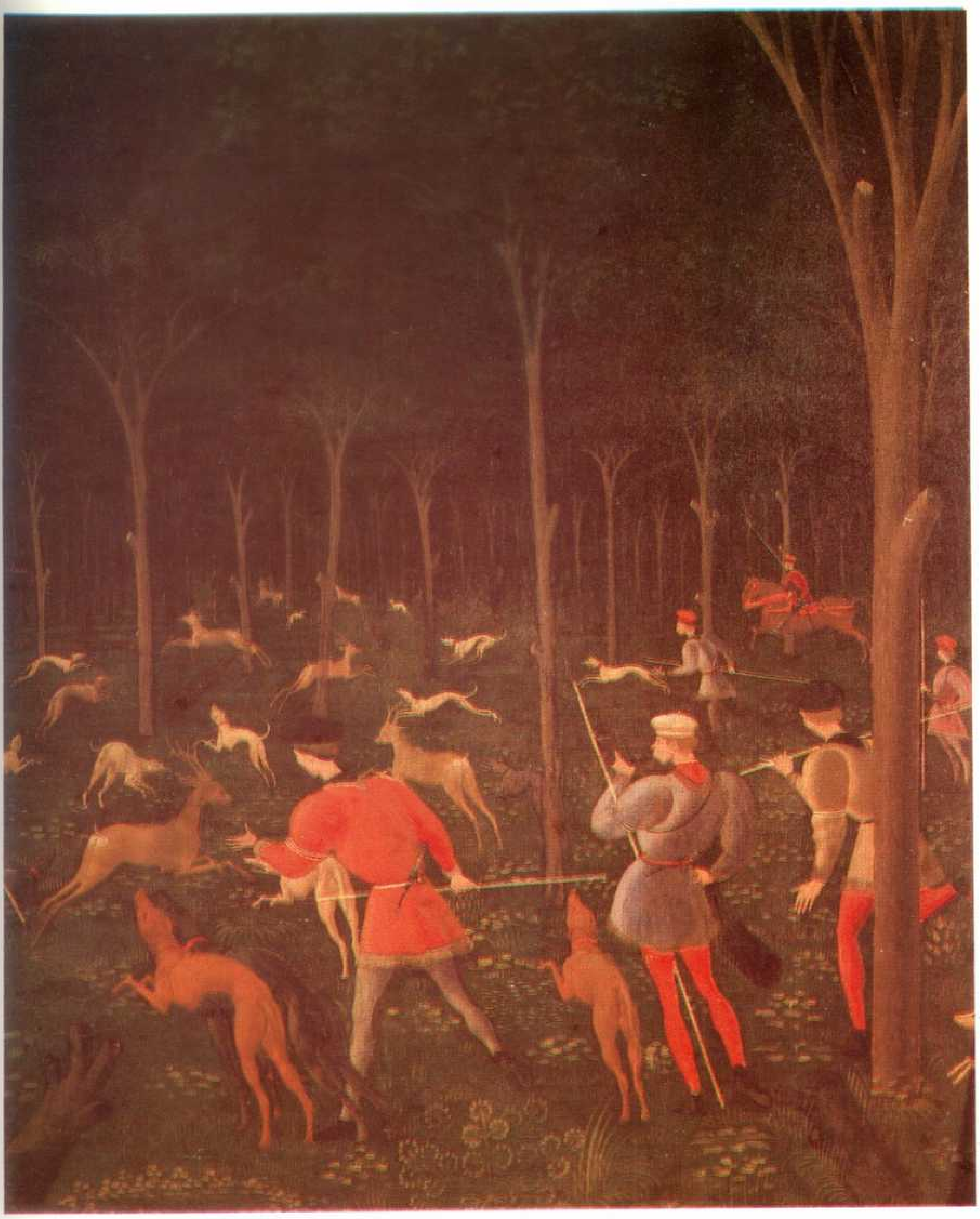
J. M. W. Turner: *Tertulia musical*; óleo sobre lienzo; 121 × 90,5 cm.; 1835? Tate Gallery, Londres.

Londres) basándose en los cuales completó, en menos de tres meses, cincuenta y una acuarelas (hay ejemplos en el British Museum de Londres).
La primera visita de Turner a Italia se produjo en 1819. Hizo numerosos dibujos y acuarelas en Venecia, Roma y Nápoles; especialmente Venecia introdujo una nueva pureza y delicadeza en su paleta. Durante los cinco siguientes años sólo expuso cuatro pinturas al óleo, una basada en *Watteau (Lo que quieras*, R. A. 1820; colección de sir Michael Sobell, Englefield Green, Surrey) y las otras tres sobre temas italianos: el manifiesto artístico *Roma desde el Vaticano* (R. A. 1820; Tate Gallery, Londres), *La bahía de Baiae con Apolo y la Sibila*, una gran vista panorámica en la que se basarán varias obras posteriores (R. A. 1823; Tate Gallery, Londres), y *El foro romano* (R. A. 1826; Tate Gallery, Londres). Sin embargo, a finales de los años 20 pintó sus primeros bocetos al óleo, o pinturas inacabadas, que actualmente se citan entre sus más admiradas obras. Un grupo está asociado a la Casa Petworth, donde el tercer conde de Egremont cedió un estudio a Turner. Los apuntes de c. 1828 muestran Petworth Park y lugares cercanos, como el canal de Chichester. También asociados a Petworth, aunque pintados probablemente a mediados de los años 30, son los interiores de inspiración rembrandtiana, como *Fiesta musical en Petworth* (c. 1835; Tate Gallery, Londres) e *Interior de Petworth* (c. 1837; Tate Gallery, Londres). En aquella ocasión Turner pintó también otro grupo de bellos estudios al óleo, que utilizó en dos cuadros, *El castillo de East Cowes y regata a barlovento* (R. A. 1828; Museum of Art, Indianápolis) y *Rumbo a alta mar* (R. A. 1828; Victoria and Albert Museum, London). Los estudios fueron pintados sobre grandes rollos de lienzo (que no se cortaron para formar lienzos separados hasta 1905), lo que permitía prescindir de bastidor y facilitaba el transporte; Turner volvió a usar este método con ocasión de su segunda visita a Italia en 1828-29. Este segundo viaje a Italia fue muy fructífero desde el punto de vista pictórico. Expuso tres cuadros en Roma: *Orvieto* (1828; reelaborado en 1830; Tate Gallery, Londres), *Visión de Medea* (1828; Tate Gallery, Londres) y *Régulo* (1828; reelaborada en 1837; Tate Gallery, Londres). Las tres obras volvieron a ser expuestas en Londres, pero reelaboradas. Uno de los estudios al óleo hechos en Roma fue empleado en *Ulises engañando a Polifemo* (R. A. 1829; National Gallery, Londres). El aspecto más curioso de esta reelaboración de Turner fue que, ya en 1815, gran parte de sus obras se basaban en pinturas que colgaban en los muros de la Royal Academy o la British Institution.
De *Orvieto* y *Pilato lavándose las manos* (R. A. 1830; Tate Gallery, Londres) un crítico dijo que «es difícil definir el tema»; y del *Parlamento ardiendo, 16 de octubre de 1834* (R. A. 1835; Museum of Art, Filadelfia) E. V. Rippingille escribió que era «un mero toque de varios colores sin forma, como el caos antes de la Creación». Este y otros comentarios similares muestran que las obras que actualmente se consideran las mejores de Turner, estudios etéreos como *Amanecer en el castillo de Norham* (c. 1835-40; Tate Gallery, Londres), no fueron apreciadas.
En 1833 Turner expuso *El puente de los Suspiros, el Palacio Ducal y la aduana en Venecia: cuadro de Canaletto* (R. A. 1833; Tate Gallery, Londres). Es un tributo típico a un pintor anterior. Probablemente hasta finales de ese mismo año no regresó a Venecia, por primera vez desde 1819. Los cuadros venecianos que siguió exponiendo hasta 1837, y de nuevo entre 1840 (año de su tercera y última visita a la Perla del Adriático) y 1846, son quizá sus obras más famosas de la última época. Sus primeros clientes aristocráticos habían muerto o le habían dejado de apoyar por la hostilidad del crítico sir George Beaumont. Ahora sus principales clientes fueron marchantes y comerciantes «nuevos ricos». Los críticos, cada vez más perplejos ante sus últimas obras, siguieron sintiéndose impresionados ante éstas: «maravilloso» y «extravagante» eran sus adjetivos más típicos. En 1843 Turner encontró un nuevo defensor con la publicación del primer volumen de la obra de John Ruskin *Pintores modernos*.
Las últimas obras de Turner tienen diversos formatos y desarrollan temas muy variados. Hay escenas industriales como *Estibadores descargando carbón de noche* (R. A. 1835; National Gallery of Art, Washington, D. C.) y cuatro cuadros de *Balleneros* expuestos en 1845 y 46 (uno se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York; los otros en la Tate Gallery de Londres). Los cuadros de la Italia y la Roma antiguas y modernas *(Antigua Italia, Ovidio expulsado de Roma*, R. A. 1838, colección privada; *Italia moderna, los Pifferani*, R. A. 1838; Glasgow Art Gallery and Museum; *Antigua Roma...*, R. A. 1839, Tate Gallery, Londres; *Roma moderna, Campo Vaccino*,



J. M. W. Turner: *Petworth: jugando al billar;* acuarela sobre papel; 140 × 190 cm.; c. 1827-30. Tate Gallery, Londres.

R. A. 1839, colección privada) son de forma cuadrada u octogonal, en parejas y con colorido contrastante. Posteriormente hizo obras como *La paz: entierro en el mar* y *La guerra: el exilio y la lápade* (R. A. 1842; ambas en la Tate Gallery, Londres), y realizó experimentos tras leer la traducción de Charles Eastlake de *La teoría de los colores*, de Goethe (por ejemplo, *Sombra y oscuridad: La tarde del diluvio*, R. A. 1843; y *Luz y color (La teoría de Goethe): La mañana siguiente al diluvio y Moisés escribiendo el Libro del Génesis*, R. A. 1843; ambas en la Tate Gallery, Londres).
A partir de 1840 los cuadros de Turner resultan más desordenados, sus colores más estridentes y su pincelada más fragmentada. En sus mejores obras alcanza efectos magníficos, como en *Negreros tirando por la borda muertos y moribundos: se aproxima un tifón* (R. A. 1840; Museum of Fine Arts, Boston), *Tormenta de nieve: barco de vapor saliendo de una bahía* (R. A. 1842; Tate Gallery, Londres) y el apocalíptico *Ángel al sol* (R. A. 1846; Tate Gallery, Londres), quizá concebida como «última obra». En 1847 y 49 expuso tres cuadros, todos de comienzos de siglo, aunque reelaborados. En 1850, en un esfuerzo final, expuso cuatro cuadros sobre el eterno tema de Cartago. En la exposición de 1851 no presentó ninguna obra y murió el 19 de diciembre de aquel mismo año.
La gran excepción a esta decadencia fue la serie de acuarelas suizas. En 1842 y 43 pintó quince acuarelas por encargo, incluidos los *Rigis oscuro, rojo y azul* (National Gallery of Victoria, Melbourne, y colecciones privadas). Siguió desarrollando estos temas al menos hasta 1846.
A lo largo de su vida, y durante todo el siglo XIX, Turner fue muy admirado por sus obras acabadas. Sólo en el siglo XX se han llegado a conocer las riquezas que encierran sus estudios, bocetos y apuntes gracias a la paulatina revelación del Legado Turner, adquirido por el Estado británico tras numerosas disputas por su confuso testamento. Es posible que Turner deseara ser juzgado solamente por lo que él definía en su testamento como sus «obras acabadas».
Gran parte de su éxito se debe a que consiguió ampliar el repertorio de sus primeras obras academicistas para incluir escenas más inconcretas, de tormentas, incendios, etc., en las que expresó las fuerzas de la naturaleza y su importancia para la humanidad.

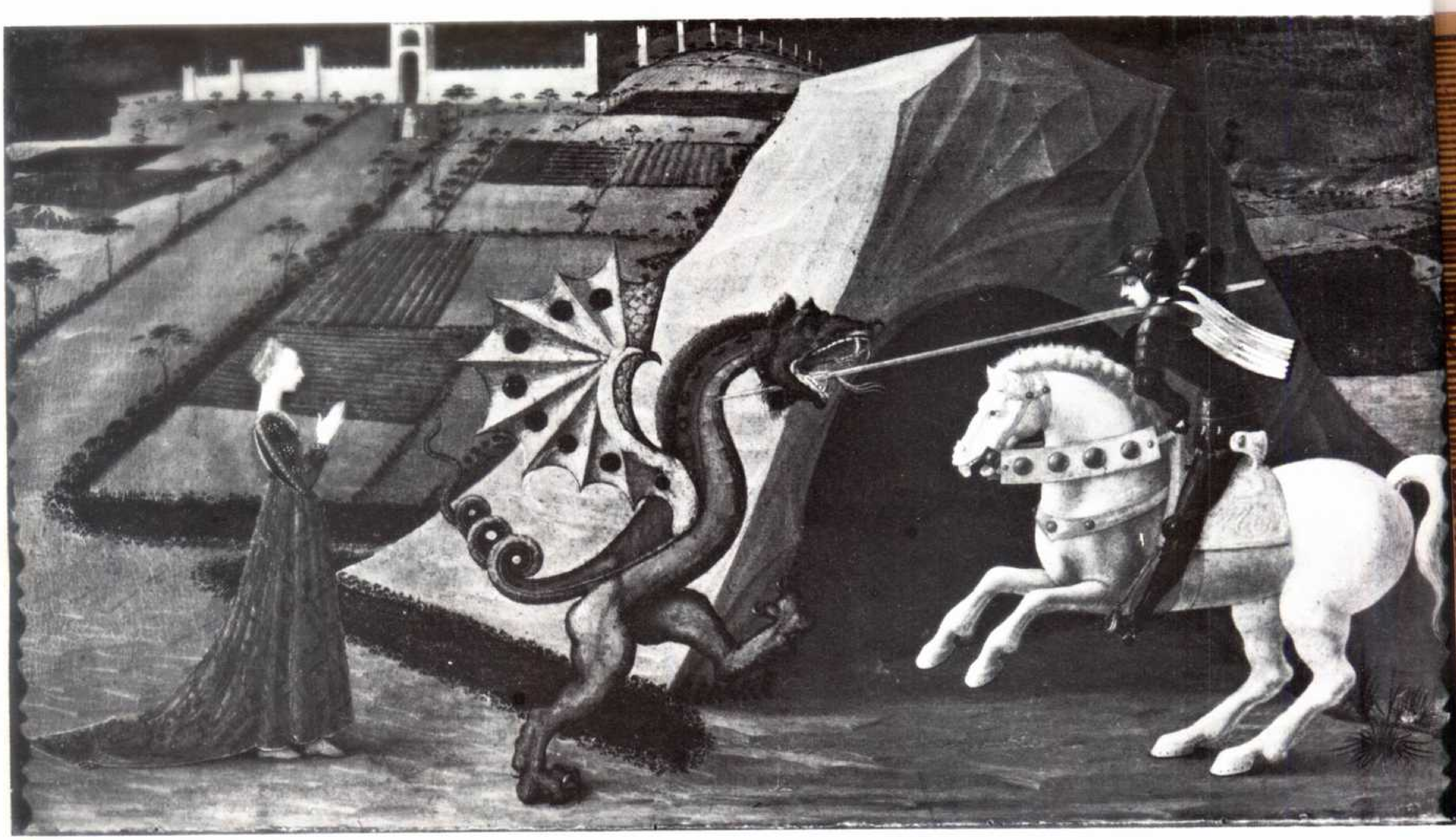


Uccello: *Cacería en el bosque* (detalle); témpera sobre tabla; medidas completas 65 × 165 cm.; 1640. Ashmolean Museum. Oxford.

U

Uccello 1397-1475

Paolo di Dono fue un pintor florentino apodado «Uccello» (pájaro) a causa de sus pinturas de pájaros y animales. Era más joven que Brunelleschi y Donatello y mayor que Masaccio, Alberti y Piero della Francesca, perteneciendo a una generación de artistas integrados ya en el movimiento artístico de alejamiento de las formas góticas a favor de un mayor naturalismo. Su obra se caracteriza por la obsesión por la perspectiva, los colores vivos y las composiciones parecidas a las de los tapices.
Hacia 1407 Uccello era aprendiz de Lorenzo Ghiberti (1378-1455); permaneció en el taller de este artista hasta 1415, año en que ingresó en el gremio de pintores. Se sabe poco de estos primeros años de actividad de Uccello, pero entre 1425 y 31 dirigió las obras de los mosaicos de San Marcos, en Venecia; por tanto, se encontraba lejos de Florencia en la época en que Masaccio estaba creando los importantes frescos de la capilla Brancacci (1425-28; Santa Maria del Carmine, Florencia).
La rápida absorción, por parte de Uccello, de las nuevas ideas renacentistas a su regreso a Florencia en 1431 está demostrada por su fresco



de sir John Hawkwood, pintado en 1436 en un muro de la catedral de Florencia. El escorzo y la sensación general *trompe-l'oeil* hacen que este fresco del *condottiere* inglés parezca en realidad una estatua (de hecho, la pintura se concibió como sustitución de una efigie, que era lo originalmente planeado). En los *Cuatro profetas* (1443) alrededor del reloj de la fachada de la catedral continúa su experimentación en busca de un espacio pictórico tridimensional. En 1445 Uccello pintó *El diluvio* en el claustro verde de Sta. Maria Novella, en Florencia; aquí el modelado, la recesión arquitectónica y los efectos lumínicos desempeñan un papel muy importante. *El diluvio* puede considerarse una interpretación visual de las teorías expuestas por Alberti en su obra *Della Pittura* (1436). Los principios artísticos básicos para Alberti —la belleza derivada de la geometría y la forma decorativa como ornamento— están plasmados perfectamente en esta obra. Uccello contrapone figuras jóvenes y viejas, vestidas y desnudas, pájaros y otros animales, como si deseara satisfacer los requisitos expuestos por Alberti en *Della Pittura* para crear una composición exuberante y variada. Tanto el punto de fuga único como el extraño collar llevado por una de las figuras del fondo son característicos del interés de Uccello por la construcción geométrica del espacio. Las principales obras de Uccello son tres tablas pintadas hacia 1456 con *La derrota de San Romano* (actualmente en la National Gallery, Londres; los Ufizzi, Florencia; y el Louvre, París). La obra fue encargada por Cosimo de'Medici y, sin duda, encantó a su nieto de siete años, Lorenzo, por sus escenas incruentas de batallas, representando el triunfo del ejército florentino sobre el de Siena en 1432. A otro nivel, esta obra sirvió para consolidar el poder de los Medici, familia de banqueros florentinos que dominó las finanzas y la política de esta ciudad. La obra de Uccello es una combinación mágica de la perspectiva científica y de una exaltación festiva de la acción. Las lanzas rotas sirven para sugerir el fragor de la batalla y, al mismo tiempo, son líneas de perspectiva que conducen el ojo del espectador hacia el horizonte. En la tabla de Londres un soldado en escorzo, caído del caballo, contribuye a resaltar la perspectiva de la escena. Uccello resaltó la nueva perspectiva lineal aplicando la teoría de que los colores cálidos dan sensación de proximidad, mientras que los fríos la dan de alejamiento y distancia.

Uccello: *San Jorge y el dragón;* témpera sobre tabla; 52 × 90 cm.; 1456-60. Musée Jacquemart-André, París.

San Jorge y el dragón (c. 1455-60; National Gallery, Londres) se sirve de artificios de perspectiva similares, aunque menos evidentes; la princesa que aparece de perfil resulta, en conjunto, alargada y gótica. La pintura es sobre lienzo, frente a las tablas, que habían sido lo habitual hasta entonces, resultando indicativo de un cambio en el gusto. Se trata más de una obra de arte que busca la belleza que de un objeto devocional. *Caza en el bosque* (c. 1468; Ashmolean Museum, Oxford), quizá la última obra de Uccello, es un verdadero carnaval pictórico que muestra una partida de caza. El movimiento de los animales está estilizado, con sus patas delanteras levantadas y las traseras en el suelo. Se repite, por tanto, la fórmula empleada en los caballos de *La derrota de San Romano* y en *San Jorge y el dragón*. El arte de Uccello es, finalmente, importante porque combina la estructura geométrica básica de la pintura florentina del Quattrocento con los detalles poéticos, aunque éstos no llegan a esconder totalmente a aquélla.



Kitagawa Utamaro: *Amantes reclinados;* grabado en madera; 25 × 37 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Utamaro, Kitagawa 1753-1806

El artista japonés Kitagawa Utamaro fue el principal representante del grabado *ukiyoe*. Quizá era hijo de su maestro, Toriyama Sekien (1712-88). Sekien era un artista *kano* influido por el naturalismo contemporáneo, presente también en el detallado libro de grabados de insectos de su discípulo, *Ehon Mushi Erabi* (1788) y en los paisajes de estilo *kano* y *shijo* de los álbumes *Kyogetsubo* («El monje lunático») y *Ginsekai* («El mundo de plata»). Estos y otros álbumes y libros pueden citarse entre los más bellos del mundo.
El verdadero genio de Utamaro aparece, sin embargo, en sus grabados del mundo *ukiyoe* de mujeres y sus admiradores. En los años 80 desarrolló el estilo elegante y algo estático de Kiyonaga. En los años 90 su obsesión por las mujeres le llevó a transformarlas en semidiosas; su interés por la psicología añadió una nueva fuerza eléctrica al erotismo inherente a este tipo de obras.
El nuevo estilo, que hizo que Kiyonaga se quedara anticuado, alcanza su madurez en su principal obra erótica, el álbum *El poema de la almohada* (1788). Entre sus innovaciones destacan los retratos de medio cuerpo y los fondos en mica; ambos rasgos aparecen en el retrato de la belleza *Ohisa* (British Museum, Londres). Sus figuras resultan muy alargadas en la serie de grabados *Las doce horas de las casas verdes* (c. 1795; British Museum, Londres); las casas verdes eran, en realidad, burdeles.
Las últimas obras de Utamaro carecen de intensidad, probablemente por la vida disipada que el autor llevó en sus últimos años y por la muerte de su principal mentor, el gran editor Tsutaya. En 1804 estuvo en prisión durante poco tiempo por la publicación de un libelo político contra el dictador del siglo XVI Hideyoshi.

Utrillo, Maurice 1883-1955

El pintor francés Maurice Utrillo nació en París; era hijo ilegítimo de la artista, acróbata y modelo Suzanne Valadon. Utrillo empezó a pintar hacia 1902, posiblemente como terapia contra su alcoholismo. Es el prototipo de pintor maldito, ya que pasó su vida de sanatorio en sanatorio. Sus vistas de Montmartre, generalmente con unos pocos edificios contemplados en perspectiva, tienen un evidente valor topográfico.
El «período blanco» de Utrillo (c. 1908-16) contiene algunas de sus mejores obras. En los años 20 su paleta se hizo más luminosa, y a partir de este momento las plazas desiertas de la ciudad de París se fueron poblando a menudo de pequeñas figuras.



V

Vaga, Perino del 1501-47

Perino del Vaga fue un pintor manierista nativo de Florencia. Trabajó principalmente en Roma, pero pasó nueve años en Génova después del Saco de Roma en 1527. Entró en el taller de Rafael como ayudante para las logias del Vaticano poco antes de la muerte del maestro en 1520, y se convirtió en especialista dentro del campo de la decoración mural a gran escala. Sus tipos de figura característicos, dotados de proporciones mesuradas y elegantes y de gestos estilizados, y su gusto por la ornamentación clásica rica y complicada, desempeñaron un papel de gran importancia en los inicios del desarrollo del manierismo en la Italia central.

Valdés Leal, Juan de 1622-90

El pintor y grabador español Juan de Valdés Leal nació en Sevilla, donde transcurrió casi toda su carrera, si bien tuvo una intensa actividad en Córdoba. Fue un destacado colorista cuyo elaborado y decorativo estilo barroco —pleno de movimiento— refleja un temperamento inquieto. Esto puede verse en muchas composiciones religiosas, por ejemplo, *La tentación de San Jerónimo* y *La flagelación de San Jerónimo* (ambas de 1657; Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla).
Otros ejemplos de su pintura, localizados en Sevilla y Córdoba, reflejan un desusado interés por la iconografía.
La originalidad de Valdés Leal se patentiza sobre todo en sus temas *Vanitas,* especialmente los que se inscriben en *Finis Gloriae Mundi* (El final de las glorias de este mundo) y en *In Ictu Oculi* (En un abrir y cerrar de ojos), los recordatorios más espantosos y aterradores de la transitoriedad de la vida humana que jamás se han pintado (1672; hospital de la Caridad, Sevilla).

Juan de Valdés Leal: *San Jerónimo;* óleo sobre tela; 211 × 131 cm. Museo del Prado, Madrid.



Félix Vallotton: *Desnudo recostado sobre una alfombra roja;* óleo sobre tela; 73 × 100 cm.; 1910. Petit Palais, Ginebra.

Valentin de Boulogne 1594-1632

El pintor caravaggiesco Valentin de Boulogne trabajó en Roma desde c. 1614 hasta su prematura muerte. Pese a su origen francés, es muy probable que recibiera toda su formación artística en Italia, e incluso sus primeras obras están marcadas por el intransigente naturalismo y por el vigoroso claroscuro de Caravaggio. Su temática, al igual que la de Bartolomeo Manfredi (c. 1580-1620), también estaba inspirada en los ejemplos de Caravaggio, sobre todo por las obras más tempranas del maestro, que representan escenas de la vida humilde. Las diversas representaciones de temas de género realizadas por Valentin, tales como los músicos, los jugadores de cartas, los soldados y los gitanos, ejercieron, a su vez, influencia sobre los *Bamboccianti* holandeses.

Vallotton, Félix 1865-1925

Félix Vallotton fue un artista y grabador suizo cuya obra gráfica le situó entre los líderes de la vanguardia parisina durante la década de 1890.
Nacido en Lausana, se formó en París en la École des Beaux Arts y en la Académie Julian. Hizo amistad con Charles Maurin, artista adscrito al simbolismo, pionero en el grabado en bloques de madera y crítico social. La influencia de Maurin, sumada a la exposición parisina de grabados japoneses hechos con bloques de madera, organizada en 1890, hicieron que Vallotton rechazase el sobrio realismo de sus primeras pinturas. En 1891 comenzó a hacer grabados en madera radicalmente simplificados y litografías como *El entierro* (1891), *El asesinato* (1893) y *La demostración* (1893).
Todos ellos reflejan la vida cotidiana de París, paisajes suizos, retratos de políticos destacados, escritores y artistas, a menudo también sátiras y críticas sociales.
Tuvo amistad con el grupo de los *nabis,* expuso con ellos y prestó su colaboración a una de las revistas más importantes de la vanguardia editada por éstos, *La Revue Blanche.*
Hacia 1901, prácticamente había abandonado el grabado; enseguida empezó a pintar desnudos al estilo de Ingres (1780-1867), como es el caso de *Desnudo recostado* (1908; Oscar Ghez Modern Art Foundation, Ginebra), y paisajes que muestran la deuda del autor con Nicolas Poussin (1594-1665).

Van Loo, Familia siglo XVIII

Si bien eran de origen flamenco, los Van Loo dominaron la pintura francesa de mediados del siglo XVIII.
Jean-Baptiste (1684-1745) fue el mayor de la familia. Siguió estudios en Italia antes de asentarse en París en compañía de su hermano Carle, en 1719. Los dos hijos de Jean-Baptiste, Amédée (1715-95) y Louis-Michel (1707-71), así como su hermano menor Carle (Charles-André, 1705-65) recibieron su formación del pintor.
Carle fue el miembro de la familia que alcanzó mayores éxitos, por más que su obra es insípida y apagada en comparación con las de su contemporáneo y compañero de viajes François Boucher.
La posición dominante de la familia no se debió a su gran originalidad o inspiración: estuvo más vinculada al amplio abanico de su producción, que está compuesta de enormes retablos, retratos reales e incluso retóricas escenas de tocador.

Vantongerloo, Georges 1886-1965

Nacido en Amberes, el artista belga Georges Vantongerloo fue, ante todo, escultor, pero también hombre de numerosas ideas. Se unió al grupo *De Stijl* en 1917, año de su fundación. Las esculturas realizadas por el artista en este período, con sus masas encajadas unas en otras, suelen parecerse a rompecabezas tridimensionales; son exploraciones en la interpretación de planos y sólidos (por ejemplo, *Construcción,* 1917; Philadelphia Museum of Art). Estas investigaciones de las relaciones espaciales tuvieron mucha importancia para posteriores proyectos arquitectónicos de *De Stijl,* como los de Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren de 1923.
Vantongerloo abandonó *De Stijl* en 1923. En la década de 1930 desarrolló una gran actividad en los círculos de arte constructivista de París agrupados en torno a las revistas *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création.*

Vasarely, Victor 1908-

El pintor Victor Vasarely es nativo de Pecs, Hungría, y se formó en la estética del diseño de la «Bauhaus» de Budapest entre 1928 y 1929. En 1930 abandonó Hungría para marcharse a París, donde trabajó como artista gráfico y comercial durante varios años. Realizó sus primeras obras ópticas en la década de 1930, pero no desarrolló su característico estilo abstracto-geométrico hasta comienzos de la década de 1950.
Sus llamadas obras «cinéticas» o bien están dotadas de movimiento para el espectador o bien dan la impresión de movimiento (por ejemplo, *Ondho,* 1956-60; Museum of Modern Art, Nueva York).
Esto puede experimentarse indistintamente a pequeña escala, o en algunos grandes proyectos ambientales que Vasarely ha llevado a cabo. En la década de 1960 evolucionó del blanco y negro al color y a los objetos tridimensionales.
También se pasó al campo de los «múltiples», en los que una sola pintura se produce en serie mediante procedimientos industriales.

Vasari, Giorgio 1511-73

El pintor, arquitecto e historiador italiano Giorgio Vasari nació en Arezzo. En esta ciudad inició su formación antes de trasladarse a Florencia en 1524, primero para trabajar en el taller de Andrea del Sarto y más tarde en el de Baccio Bandinelli.
Después de permanecer en Bolonia y Arezzo, realizó dos visitas a Roma. La primera de ellas se produjo en 1532, en compañía de Francesco Salviati; la segunda la hizo en 1538. Durante esta segunda visita, Vasari abandonó su primer estilo, que se había formado en contacto con la pintura florentina



Giorgio Vasari: *Autorretrato;* óleo sobre panel; 101 × 80 cm.; 1566-8. Uffizi, Florencia.



Victor Vasarely: *Sirio II:* óleo sobre tela; 30 × 20 cm.; 1954. Galerie Denise René, París.

de la década de 1520, para adoptar el manierismo del fresco de la *Visitación* de Salviati (1538; S. Giovanni Decollato, Roma). Vasari fue un pintor sumamente prolífico y popular, sobre todo en su etapa florentina. La Sala dei Cento Giorni de la Cancillería de Roma da la pauta de su estilo ecléctico. El esquema de la composición fue tomado del que utilizó Peruzzi para la Sala delle Prospettive (en la Farnesina, Roma); al igual que la obra de este pintor, la de Vasari está enriquecida con hornacinas para figuras alegóricas. Las figuras sentadas que aparecen sobre la cornisa recuerdan las de la Sala Paolina, obra de Perino (castillo de Sant'Angelo, Roma), iniciadas un año antes. Los episodios pintados se adentran en el espacio del espectador mediante escaleras que guardan parecido con las diseñadas por Bramante para el Belvedere. Las figuras individuales abundan en influencias artísticas, especialmente de Miguel Ángel.

El mayor logro de Vasari fueron sus *Vite* (Vidas) *(Le Vite dei più Eccellenti Architetti, Pittori, e Scultori Italiani..., Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos),* publicadas por primera vez en 1550, revisadas y ampliadas en una versión posterior publicada en 1568. La obra estableció las pautas que iban a seguir todas las posteriores sobre el Renacimiento: su aparición (Giotto y el Trecento), su desarrollo (el Quattrocento) y su punto culminante (el Alto Renacimiento y Miguel Ángel).

El talento de Vasari como pintor no coincide con su capacidad ni como historiador ni como arquitecto. Las postrimerías del siglo XVI se caracterizaron por un aumento, nunca visto, del número de edificios de carácter oficial destinados a los nuevos funcionarios creados por el Estado. Pocos de estos nuevos edificios pueden competir con los Uffizi de Vasari, diseñado en 1560. Su amplia fachada está realizada con motivos tomados de Miguel Ángel



Vecchietta: *La visión de la hermana bienaventurada;* fresco; c. 1440. Santa Maria della Scala, Siena.

y Peruzzi. Aún más, se distingue por la logia de la planta baja (inspirada por la Biblioteca de Sansovino en Venecia) que, junto con la disposición de las fachadas gemelas, recuerda lejanamente un foro romano.

Vecchietta c. 1412-80

Lorenzo di Pietro, conocido por Vecchietta, es un artista de la escuela de Siena; trabajó como pintor, miniaturista, escultor y arquitecto. Es probable que se formara bajo las enseñanzas de Sassetta, pero recibió muy pronto la influencia del arte florentino contemporáneo. El estilo de Vecchietta combina el naturalismo con una predisposición para la descripción narrativa. Ampliamente protegido por las instituciones sienesas, como fue el caso del gobierno de la ciudad y del hospital de Santa Maria della Scala, legó a la posteridad obras realizadas con diferentes medios que luego tuvieron una considerable influencia sobre los artistas de las postrimerías del Quattrocento. Entre sus obras que nos han llegado destacan *La escala del Paraíso* (fresco; 1446-9; Santa Maria della Scala, Siena), *Santa Catalina* (fresco; 1461; Palazzo Pubblico, Siena) un tríptico (1461; catedral de Pienza) y un *ciborium* de bronce (1467-72; catedral de Siena).

Velázquez, Diego 1599-1660

El pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla. Por parte de su padre era de ascendencia aristocrática portuguesa, pero eligió el apellido de su madre como sobrenombre artístico. Su formación corrió a cargo de Francisco Pacheco, en Sevilla, desde 1611 a 1617; más tarde se casó con la hija de su maestro.

Algunas de las primeras pinturas de Velázquez son composiciones religiosas, pero la mayor parte responde al tipo conocido como *bodegón* (denominación que significa casa de comidas o taberna). Estos cuadros representan figuras naturalistas en un interior mientras preparan o consumen comida o bebida. *Cristo en la casa de Marta* (1618; National Gallery, Londres) combina elementos religiosos con elementos de bodegón. La acción principal tiene lugar en el fondo del cuadro y se contempla a través de una abertura de la pared (o se ve reflejada en un espejo). La habilidad del artista para plasmar de una manera realista los objetos inanimados está patente en el ajo, el pimiento rojo, el pescado, los huevos y los sencillos utensilios que ocupan el primer plano.

En estos bodegones, la escena está iluminada por una potente luz que surge del plano inferior izquierdo, como es el caso de la *Mujer friendo huevos* (1618; National Gallery of Scotland, Edimburgo) y de *El aguador* (c. 1620; Wellington Museum, Londres). Estas obras son de carácter casi tenebrista.

Un efecto luminoso similar puede verse en algunas de sus primeras composiciones religiosas, como la *Inmaculada Concepción* y *San Juan Evangelista* (c. 1618; National Gallery, Londres). El efecto es todavía más evidente en la *Adoración de los Reyes Magos* (1619; Museo del Prado, Madrid), que sin duda alguna es tenebrista. Esta obra no anda lejos de ser caravaggiesca, pero no se sabe si por influencia directa de las obras de Caravaggio o por las tendencias paralelas que se comprueban entre artistas españoles contemporáneos.

Los primeros retratos pintados por Velázquez datan de 1620. El de la monja *Jerónima de la Fuente* (Museo del Prado, Madrid) nos muestra una figura monumental de tamaño natural, firmemente modelada por un hábito de color castaño sobre un fondo verde pálido. Por sus características, la pintura es impresionante tanto por su caracterización como por la sencillez de la composición.

Seguro de la capacidad artística de su yerno, Pacheco le animó a que buscase relaciones con la Corte



y a que visitase El Escorial. En abril de 1622, Velázquez acudió a Madrid, donde pasó casi dos meses. En la capital del reino fue bien recibido por sus paisanos andaluces, que se movían en el círculo íntimo del valido de Felipe IV, don Gaspar de Guzmán (que más tarde sería Conde-Duque de Olivares). Velázquez hizo un retrato del famoso poeta *Don Luis de Góngora* (Museum of Fine Arts, Boston), pero no logró su empeño de pintar al soberano. Con todo, el retrato de Góngora causó una buena impresión, con su caracterización y el sutil modelado de planos (que no tuvo parangón hasta Cézanne). Muy pronto Velázquez fue llamado a Madrid por Olivares. En esta ocasión viajó acompañado por Pacheco, en julio de 1623. Un mes más tarde pintó un retrato de tamaño natural de Felipe IV y en octubre entró al servicio del rey. Sin embargo, un busto de *Felipe IV*, pintado un poco después (Meadow Museum and Sculpture Court, Dallas, Texas), está muy próximo en su firme delineado y en la parquedad del color al *Góngora* de Boston, y es más realista que los idealizados retratos del rey pintados a comienzos de la década de 1630, como el de tamaño natural pintado en castaño y plata que se encuentra en la National Gallery de Londres.

Para esta época, Velázquez había avanzado mucho en su carrera y en 1627 era ujier de la Real Cámara; en 1628 conoció a Rubens en Madrid y de 1629 a 1631 visitó Italia. También había hecho un importante y numeroso grupo de nueve figuras en *El triunfo de Baco*, conocido popularmente como *Los borrachos* (1628-9; Museo del Prado, Madrid). A pesar de su deterioro y del resquebrajamiento, la pintura es notable por la libertad de su ejecución y por su concepción naturalista. Muestra algunos desnudos dentro de un grupo de figuras realistas, comparables con las de sus primeros bodegones. Detrás del grupo se aprecia un desolado y amplio paisaje barrido por el viento; un tipo de paisaje que Velázquez empleará en sus retratos al aire libre de la década de 1630. *Los borrachos* no era una escena mitológica, sino una composición moderna y burlesca, una pieza de comedia realista de carácter popular.

Figuras semidesnudas aparecen de nuevo en dos grandes composiciones que Velázquez hizo en Italia en 1630 y que trajo consigo para España: *La fragua de Vulcano* (Museo del Prado, Madrid) y de *La túnica de José* (El Escorial, alrededores de Madrid). Ambos son naturalistas, la colocación de las figuras en el espacio demuestra una mayor pericia que la observada en sus primeras obras, y los efectos de la luz son más sutiles. Especialmente en *La túnica de José*, un refinamiento veneciano en el color, refleja la mayor experiencia del pintor.

Es probable que durante su primera visita a Italia, Velázquez pintara también dos pequeñas vistas del *Jardín de la Villa Medici* (Museo del Prado, Madrid). En éstas dio rienda suelta a su sensibilidad para el paisaje: por primera vez están subordinadas a él. La vigorosa técnica y el empaste de estos esbozos atmosféricos nos recuerdan la obra de Tiziano; por un relato de Pacheco sabemos que Velázquez imitó el estilo de Tiziano en un autorretrato que se ha perdido.

A su regreso a Madrid, Velázquez se apresuró a pintar al rey y a su hijo y heredero, *Baltasar Carlos* (1631; Museum of Fine Arts, Boston). En este primer retrato del príncipe, a los dieciséis meses de edad, el heredero aparece acompañado por un enano. La superior jerarquía del infante está subrayada por una luz más uniforme y por un acabado más terso de su rostro. Los colores cálidos, dominados por pronunciados tonos rojos, parecen concentrarse en torno al foco de atención que constituye su banda. Baltasar Carlos fue pintado nuevamente en una actitud similar, pero esta vez solo y con un esquema de colores más frío (1632; Wallas Collection, Londres).

A estos dos fascinantes retratos les siguieron otros en los que el príncipe aparece pintado a caballo, con traje de caza y en la escuela de equitación. Son la demostración de la maestría incomparable de Velázquez para retratar los encantos de la infancia. Esos retratos al aire libre y otros de Felipe IV, del cardenal-infante Fernando y de Olivares, fueron pintados entre 1633 y 1636. Estaban destinados bien al nuevo palacio del Buen Retiro de Felipe IV, bien al reconstruido pabellón de caza, la Torre de la Parada. Para el Palacio, Velázquez hizo también el gran grupo pictórico titulado *La rendición de Breda* (1634-5; Museo del Prado, Madrid). Aquí las figuras aparecen dispuestas en conjuntos equilibrados, paralelos al plano pictórico, a la manera clásica, en lugar de adoptar el movimiento diagonal propio del barroco. Se ven sobre el fondo de un magnífico paisaje de enorme profundidad. *La cacería* (c. 1636-37, National Gallery, Londres), de la Torre de la Parada, contiene una colorida disposición de figuras de una manera crispada en un escala más reducida. Están emplazadas en un marco más cerrado, pero el paisaje y el aire libre son un rasgo fundamental de la obra.

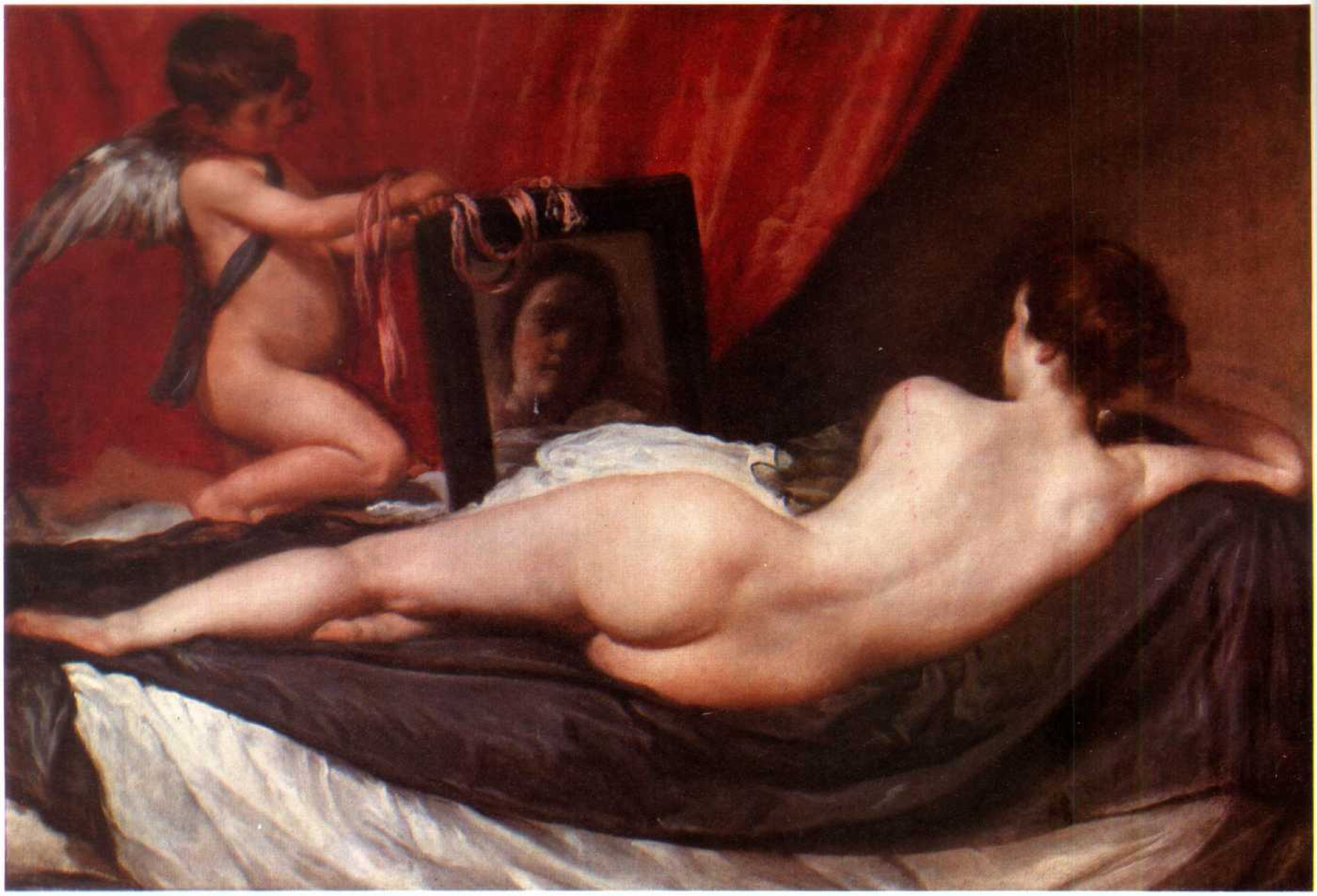
En 1631 Juan Bautista Martínez del Mazo entró como ayudante de Velázquez y en 1633 se convirtió en su yerno. En 1634 el maestro le cedió su puesto de ujier de la Cámara Real. El propio Velázquez continuó gozando de los favores de Felipe IV, quien con frecuencia visitaba su estudio en el Alcázar para observarlo mientras pintaba. En 1636 fue nombrado ayuda del Guardarropas Real, y en 1643, caballero de la Real Cámara. Sin embargo, al igual que sus posteriores ascensos, estos honores trajeron aparejados para él interminables enfrentamientos con los funcionarios del Tesoro, que no sólo se resistían a pagar sus aumentos salariales, sino también sus atrasos.

Algunas obras destacadas pertenecen a las postrimerías de 1630 y 1640, entre ellas *La dama del abanico* (c. 1638-9; Wallas Collection, Londres), prototipo de la mujer española, de brillante colorido y fina sensibilidad en el tratamiento.

El digno retrato de *Felipe IV en traje militar* (1644, Frick Collection, Nueva York) es una hermosa armonía de rojos, plateados, grises y negros.

La composición de grandes dimensiones titulada *La fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid* (c. 1644; Museo del Prado, Madrid), es más conocida por el nombre popular de *Las hilanderas*. En este cuadro, la variada profundidad de las sombras y la luz difusa del primer plano están contrastados de una manera eficaz con la luz más brillante que se concentra en las figuras que representan el suceso principal y que aparecen en el fondo.

Diego Velázquez: *Inmaculada Concepción*; óleo sobre tela; 135 × 102 cm.; c. 1618. National Gallery, Londres.



Los grupos de figuras están dispuestos simétricamente sobre ejes centrales formados por la figura más oscura del primer plano y la más brillante del grupo de atrás. Ambos grupos están tan poco esconzados en profundidad (a pesar de cierto movimiento diagonal que los aleja de las figuras centrales) que bien puede decirse que más que de una composición barroca se trata de una composición clásica. Se destacan de una manera especial el modelado de las formas, logrado por la fusión imperceptible de los tonos entre sí, y la magistral colocación de las figuras en profundidad, mediante una sutil variación en la técnica y la eliminación de detalles innecesarios.

Tanto *Las hilanderas* como *La Venus del espejo* (c. 1644-8; National Gallery, Londres), el único desnudo femenino de Velázquez, fueron pintados, al parecer, para protectores privados. La composición de la última de las obras mencionadas, basada en su sistema de amplias curvas, es un ejemplo de discreción en el que la modelo está vista desde atrás mientras su rostro se refleja de una manera imprecisa en el espejo. Su cuerpo, suavemente modelado, se encuentra en el centro de un esquema de color formado por desusadas armonías de carmesíes, grises y azules.

Avanzado ya el año de 1648, Velázquez abandonó Madrid con su ayudante, Juan de Pareja, para su segundo viaje a Italia. Se proponía adquirir pinturas de maestros italianos y vaciados de estatuas antiguas para el Palacio de Madrid. En Roma pintó varios retratos de miembros de la corte papal, culminando con el del *Papa Inocencio X* (1650; Galleria Doria-Pamphili, Roma). La realista caracterización de la figura sentada del Papa y la representación tonal de su ropaje, así como la pincelada magistralmente expresiva, la convierten en una obra maestra de la retratística formal.

Al regresar a Madrid, en 1651, Velázquez retrató a la segunda esposa de Felipe IV, con quien el rey acababa de casarse, la *Reina Mariana de Austria* (1652; Museo del Prado, Madrid). También pintó un busto de Felipe IV (c. 1652; Museo del Prado, Madrid), en el cual el monarca tiene una expresión de hastío y de desencanto. En 1652 Velázquez fue nombrado administrador principal de Palacio, cargo que le impuso responsabilidades tan pesadas, que casi no le quedaba tiempo para pintar. Su producción de la década de 1650 es mucho menor que la de la anterior y, sin embargo, su maestría artística se hallaba en su mejor momento. Esa

Diego Velázquez: *La Venus del espejo;* óleo sobre tela; 122 × 178 cm.; c. 1644-8. National Gallery, Londres.

Diego Velázquez: *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*; óleo sobre lienzo; 257 × 188 cm.; 1642 c. Museo del Prado, Madrid.







Esaias van de Velde: *Paisaje de invierno;* óleo sobre panel; 25 × 30 cm.; 1623. National Gallery, Londres.

maestría se manifestó de lleno en el retrato de la hija de Mariana, *La infanta Margarita* (1653; Kunsthistorisches Museum, Viena). Se trata de uno de los retratos más atrayentes de niños que se hayan pintado, con seductoras armonías de plateados, rosas y negros en el vestido, y rojos, ocres y azules en la alfombra y en el mantel que cubre la mesa. Un jarrón pintado con amplias pinceladas y que contiene un colorido ramillete de flores amplía notablemente esas armonías.
Todas las brillantes cualidades de la pintura de madurez de Velázquez llegaron a su punto culminante en el enorme retrato de grupo de la familia real conocido popularmente como *Las meninas* (1656; Museo del Prado, Madrid). La infanta Margarita aparece en el primer plano con dos de sus damas de honor y dos enanos; Felipe IV y la reina Mariana se ven reflejados en el espejo situado sobre la pared del fondo.
El propio Velázquez, pincel en mano, está de pie frente a su enorme cuadro, a la izquierda. El pintor logró resolver con increíble habilidad los problemas inusitados de espacio, perspectiva y luz. Consiguió unificar una complicada composición gracias a su total dominio del color y de los tonos, junto con la magistral variación en el manejo del pincel.
En 1658 se empezó a hablar de la admisión de Velázquez como caballero de la Orden de Santiago. La prolongada investigación de los antecedentes de Velázquez duró todo el año siguiente. Más de cien testigos apoyaron su postulación. Sin embargo, el honor que finalmente le fue concedido a Velázquez a fines de 1659 no habría de depararle una satisfacción duradera. Sus deberes oficiales relacionados con el Tratado de los Pirineos, firmado por Felipe IV y Luis XIV en junio de 1670, fueron tan agotadores, que Velázquez regresó por fin a Madrid exhausto para morir en agosto de ese mismo año.
Aunque su capacidad de invención no puede compararse con la de Rubens y su penetración psicológica no alcanza las cotas de Rembrandt, y aunque sus composiciones tienen más de clásicas que de barrocas, Velázquez es, sin duda, uno de los grandes maestros de la época barroca. Es también el más grande de los pintores españoles por su habilidad para hacer de cada una de sus composiciones una configuración satisfactoria, por su habilidad para caracterizar a los personajes y por la maestría técnica con que hacía realidad sus ideas. Sin embargo, era un pintor lento a pesar de su pincelada aparentemente suelta, y también era un perfeccionista, como lo demuestran muchos *pentimenti* que se advierten en sus cuadros.
A ello se debe que, desgraciadamente, el número de sus obras sea escaso.
La constante producción de réplicas de retratos reales provenientes del estudio de Velázquez demuestra que el maestro empleó muchos ayudantes, aunque pocos de ellos pueden identificarse como personalidades artísticas diferenciadas.
Incluso de Martínez del Mazo y de Pareja se conocen pocas obras que puedan serles atribuidas con seguridad. No obstante, la influencia de Velázquez en España fue muy amplia, afectando primero a sus contemporáneos Zurbarán y Cano, luego a Carreño, Murillo y Claudio Coello y más tarde a Goya. Las obras de Terborch, Manet y J. S. Sargent demuestran a las claras la atracción que ejercieron sus cuadros en el extranjero.

Diego Velázquez: *El bufón Sebastián de Morra*; óleo sobre lienzo; 106 × 81 cm.; 1644. Museo del Prado, Madrid.

Velde, Esaias van de c. 1591-1630

El artista holandés Esaias van de Velde nació en Amsterdam. Pintó algunos cuadros de costumbres de naturaleza semididáctica en los que aparecen representadas escaramuzas de caballería y escenas de saqueo. Sin embargo, lo más típico de su obra son los paisajes. En ellos está representada la campiña de su región natal en diferentes estaciones y se cuentan entre los primeros cuadros realistas de paisajes del siglo XVII. Se caracterizan por una combinación de precisión en los detalles y por la creación de una sensación de atmósfera y de espacio abierto.
Los esquemas de color de su obra de madurez tienden cada vez más hacia la monocromía.
A menudo sus cuadros están llenos de figuras, pero abandonó otras prácticas tradicionales.
Ejerció una gran influencia sobre su famoso discípulo Jan van Goyen. Contribuyó de forma apreciable al desarrollo de la pintura de paisaje en Haarlem.



Willen van de Velde *el Joven: La batalla de Texel;* óleo sobre tela; 150 × 300 cm.; 1687. National Maritime Museum, Greenwich, Londres.

Velde, Familia siglo XVII

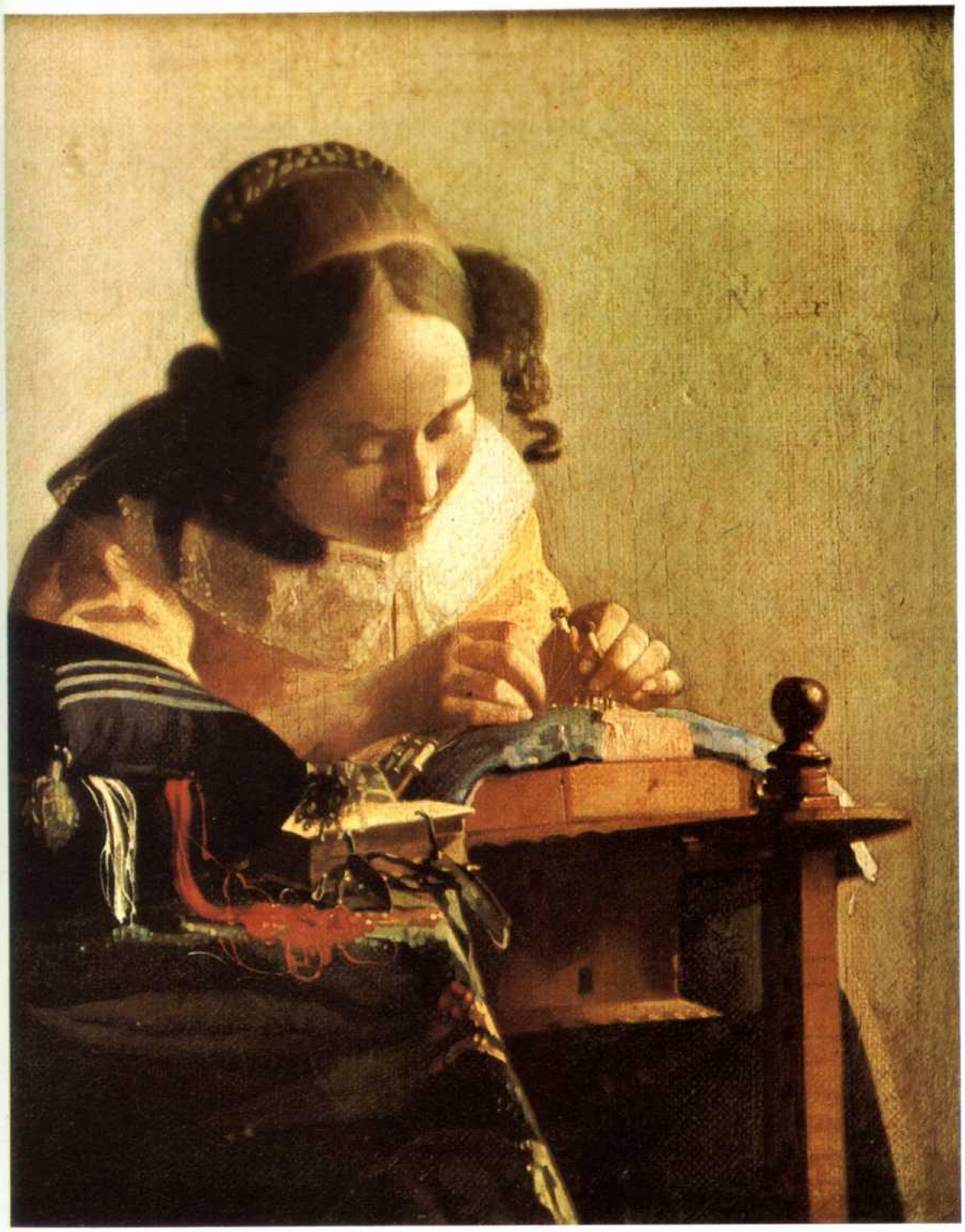
Willem van de Velde *el Joven* (1633-1707), el más importante y profílico pintor holandés de marinas, fue discípulo del pintor de marinas y paisajes Simon de Bliejer (c. 1600-53). Sus obras iniciales son fundamentalmente sencillos paisajes marinos, pero los barcos y las batallas navales empezaron a ocupar un lugar cada vez más importante en sus cuadros, especialmente después de su llegada a Londres en 1672 con su padre, Willem van de Velde *el Viejo* (1611-93). En esta ciudad fue empleado posteriormente como artista oficial de la Marina. Había aprendido sus precisos conceptos de construcción de barcos de su padre, que era dibujante náutico. Los dos artistas trabajaron juntos en muchos cuadros en los que el hijo coloreó los contornos dibujados por su padre. Los cuadros marinos de Willem *el Joven* describen todas las condiciones climáticas, desde la tempestad hasta la calma. Sus efectos de luz y de atmósfera, fruto de una minuciosa observación —progreso notable con respecto a lo realizado por los pintores anteriores— fueron imitados por muchos seguidores ingleses y admirados por J. M. W. Turner y por John Constable en el siglo XIX.

Adriaen van de Velde (1636-72), el hermano de Willem *el Joven,* se formó bajo la tutela de su padre y también con el paisajista holandés Jan Wijnans (c. 1630/5-84). Pintó casi todos sus temas, pero se le conoce fundamentalmente por sus paisajes tranquilos y soleados en los que las figuras ocupan un lugar destacado, al igual que los animales que pastan. También produjo algunos paisajes invernales y un escaso número de hermosas escenas de playa que se caracterizan por una exacerbada luminosidad. Estos cuadros y algunos aguafuertes de paisajes con ganado se complementan con numerosos paisajes idílicos del Sur, compuestos con motivos de extracción italiana tomados de la obra de otros artistas. Adriaen hizo en algunas ocasiones las figuras en cuadros pintados por otros paisajistas.

Verhulst, Rombout 1624-98

El escultor flamenco Rombout Verhulst desarrolló su carrera en el norte de Holanda. Verhulst nació en Malinas y estudió allí y en Amberes.
No se sabe con seguridad si visitó Italia en algún momento, pero sí se sabe que en 1646 vivía en Amsterdam. En 1652 se inscribió como cantero en el gremio, y firmó varios de los más hermosos relieves del nuevo ayuntamiento de Amsterdam, entre ellos los que representan el silencio y la fidelidad. Es evidente que gozaba de mayor prestigio que los demás ayudantes del taller del maestro pintor del proyecto, Artus Quellinus.
A continuación, Verhulst se dedicó a la talla de monumentos funerarios; entre los que hizo se hallan los del almirante Tromp (c. 1654; la iglesia Vieja, Delft), y del almirante de Ruyter (c. 1676; la iglesia Nueva, Amsterdam). Este artista adaptó la tradición local de emplear mármoles de diversos colores para la arquitectura y las tallas figurativas, pero les imprimió una nueva monumentalidad. Sus efigies son sumamente realistas, con una apreciación sensorial de las texturas de las superficies en la piel de los rostros y de las manos y en el cabello que cae libremente.
Su escultura transmite una sensación vigorosa, rubensiana, gracias a la técnica brillante con que trabaja el mármol. Como paso preliminar a la realización de sus monumentos importantes hizo modelos en arcilla, y los bocetos que sobreviven

tienen una sorprendente inmediatez (existen ejemplos en el Rijksmuseum, Amsterdam).
Los monumentos tienen complejas tarjetas barrocas que enmarcan las inscripciones, los escudos de armas, y que están pobladas por gordezuelos *putti* y por otras figuras alegóricas.
Como es natural, aprovechó su talento para la retratística a fin de hacer bustos retrato con resultados que superan los cuadros de sus contemporáneos holandeses. Verhulst fue también un experto en la talla de escenas narrativas en bajorrelieve.
Esas escenas aparecían tradicionalmente en las tumbas y en los exteriores de ciertos edificios públicos de los Países Bajos, por ejemplo en la Despensa de Leiden. Su estilo de escultura prevaleció en todo el norte de Holanda durante toda la segunda mitad del siglo XVII y constituye un elemento esencial del arte holandés de ese período.



Jan Vermeer: *La encajera;* óleo sobre tela; 23 × 20 cm.; c. 1665. Louvre, París.

Vermeer, Jan 1632-75

Jan Vermeer van Delft fue un pintor holandés nacido en Delft. Su respuesta a la efímera belleza de la luz y de las superficies coloreadas, su impecable sentido del diseño, le colocan entre los mayores artistas europeos de todos los tiempos.
Muy poco es lo que sabemos de su vida. Era hijo de un tejedor de seda que también era marchante de arte. No se sabe quién fue su maestro, pero ciertas obras permiten suponer que pudo haber sido discípulo de Carel Fabricius, tres de cuyos cuadros estaban en poder de Vermeer en el momento de su muerte.
Al parecer heredó de su padre el negocio de la pintura, y aunque se incorporó al gremio de pintores de Delft en 1653, todo parece indicar que su oficio de marchante fue la fuente fundamental de sus ingresos. Sus cuadros fueron utilizados como garantía de documentos de pagos no satisfechos, pero no hay pruebas documentales de que haya vendido ninguno de ellos durante su vida. Ésta es una de las razones con que se pretende explicar el escaso número de sus obras, ya que existen menos de cuarenta que se le puedan atribuir con seguridad, y éstas, en su mayoría, son de dimensiones bastante reducidas. Puede que haya algo de verdad en la sugerencia de que sólo trabajaba en su tiempo libre, fundamentalmente por placer personal, produciendo sólo dos o tres cuadros por año.
Esto explicaría también el hecho de que haya sido tan poco conocido como artista durante su vida.
Las primeras obras de Vermeer son temas religiosos y mitológicos.
Entre ellas figuran *Cristo en la casa de María y Marta* (National Gallery, Londres), cuadro que por su forma y colorido se relaciona con los de los artistas de la Escuela de Utrecht, como Hendrick der Brugghen, y *Diana y sus compañeras* (Real Museo de Arte, Mauritshuis, La Haya). La primera de sus pinturas fechadas es *La alcahueta* (1656; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), en la cual los cálidos amarillos y rojos recuerdan los colores de las pinturas de la escuela de Rembrandt de la década de 1650. Las obras posteriores son por lo general interiores domésticos en los que vemos a una o dos figuras detenidas en un momento mientras se ocupan de actividades recreativas como la escritura o la lectura de cartas, la ejecución de instrumentos musicales, la conversación o la bebida. Algunas veces el tema es el trabajo doméstico (como en *La encajera*, Louvre, París).
En todos estos cuadros, Vermeer confiere a actividades esencialmente cotidianas una significación desproporcionada para su importancia aparente.
Sus interiores transmiten una impresión de quietud y serenidad; el efecto se debe en gran medida a la pureza del color (en el cual, después del período inicial, predominan los azules y amarillos fríos) y al carácter límpido y radiante de la luz. La luz de Vermeer tiene una calidad gozosa, sensual, que se manifiesta también en la iluminación perlada, traslúcida, que baña los objetos representados



en sus pinturas, en especial objetos tersos o semitransparentes como pueden ser la joyas. En cuadros posteriores, Vermeer subrayó el efecto reluciente creado por la incidencia de la luz mediante el empleo de una meticulosa técnica de *pointillé*, que consiste en descomponer las luces en toques diminutos de pintura. Se ha comparado la suave transparencia de la luz y del color de Vermeer con el brillo de las vasijas de cerámica; esto ha llevado a algunos escritores a suponer que el artista se ocupó en algún momento de pintar las mayólicas y platos que tanta fama dieron a Delft en el siglo XVII.
Las composiciones de Vermeer suelen contener horizontales y verticales cuidadosamente dispuestas que son un componente sumamente importante del diseño. El encuadre lineal, formado por espejos y mapas rectangulares, da lugar a composiciones fundamentalmente estáticas que incrementan la sensación de tranquilidad de los cuadros. La organización espacial también es compleja, por lo general. A veces el esconzado es escaso, y la imagen se reduce a una sola figura sobre un fondo simple. Sin embargo, esta figura tiene un impacto monumental que no guarda relación con la reducida escala del cuadro (por ejemplo, *Criada sirviendo la leche;* Rijksmuseum, Amsterdam). Cada uno de los objetos de los diseños de Vermeer cobra importancia como un volumen o forma abstracta, hasta tal punto que no sería posible alterar nada sin destruir la armonía general.
Sin embargo, es equívoco el tratar de subrayar excesivamente el aspecto exclusivamente formal de su obra. Vermeer no comparte la predilección por lo anecdótico y lo incidental que caracteriza a las escenas costumbristas holandesas, pero a veces sus cuadros tienen un significado que no surge de inmediato.
Por ejemplo, las escenas musicales pueden ser representaciones del amor profano; la *Mujer pesando el oro* (National Gallery of Art, Washington D. C.) representa la vanidad. El simbolismo se hace más manifiesto en otros cuadros, especialmente en la *Alegoría del Nuevo Testamento* (Metropolitan Museum, Nueva York) y también en una alegoría sobre el arte de la pintura conocida como *El pintor en su estudio* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Esta última obra es de escala desusadamente importante dentro de la obra de Vermeer, lo mismo que una de las escasas vistas ciudadanas del artista, la luminosa *Vista de Delft* (Real Museo de Arte, Mauritshuis, La Haya). En *Vista de Delft* (pintura muy admirada por Van Gogh) y en otros cuadros, la precisión de la línea y del detalle es una derivación probable del uso de la cámara oscura.
La obra de Vermeer tuvo poca influencia sobre otros pintores. El artista fue casi olvidado después de su muerte, y sólo fue rescatado de la relativa oscuridad en que había quedado sumido en la década de 1860, cuando surgió el interés por el naturalismo. A pesar de la tan criticada falta de inventiva o de contenido emocional de su obra, la reputación de Vermeer ha aumentado de una manera espectacular en el siglo XX. Esto se debe tanto a la importancia histórica como a las cualidades intrínsecas de su obra. Su fama ha dado lugar a muchos intentos de falsificación.

Jan Vermeer: *El pintor en su estudio;* óleo sobre tela; 130 × 110 cm.; 1662-5. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Vernet, Claude-Joseph 1714-89

Claude-Joseph Vernet fue un pintor francés de temas marinos y paisajes. Se formó en Aviñón y en Aix-en-Provence y pasó los años comprendidos entre 1734 y 1753 trabajando en Italia. Allí, sobre todo en Roma, fue el pintor más destacado de marinas, evocando las costas italianas de una manera que tenía mucho de las primeras obras de Claude Lorrain, o representando tormentas y naufragios que tanto atraían a la sensibilidad prerromántica. También pintó paisajes de Roma y de la campiña circundante derivados de cuadros de Gaspard Dughet, Luigi Vanvitelli y Andrea Locatelli. Trabajó para las grandes familias romanas, para los franceses que acudían a Roma y especialmente para clientes ingleses que hacían el *grand tour*. Sus obras eran admiradas por su vívida impresión de la naturaleza y por el sutil control del tono y de la luz.
En 1753 Vernet comenzó una serie de dieciséis vistas de los principales puertos de mar franceses (actualmente en el Musée de la Marine, París, y en el Louvre, París); estuvo ocupado en ello hasta 1765. Fue éste uno de los encargos oficiales más importantes de pintura que se hicieron durante el reinado de Luis XV. Las vistas son documentos notables de la vida portuaria francesa del siglo XVIII, y ejemplares importantes de un realismo que es fruto de una observación precisa en una época predominantemente rococó.
Vernet continuó pintando paisajes, marinas y naufragios a la manera italiana para una clientela internacional, pero sus obras llegaron a convertirse en algo reiterativo y de estilo bastante monótono.

Veronese 1528-88

El pintor veneciano Paolo Caliari fue conocido como Veronese (el veronés) por haber nacido en la ciudad de Verona. En 1541 era discípulo del pintor de igual origen Antonio Badile (1517-60), con cuya hija se casó en 1566. No existen pruebas documentales de su estancia en Venecia hasta 1555, pero es probable que ya trabajase allí un año o dos antes de esa fecha. Aun después de haberse establecido en Venecia mantuvo estrechos contactos con Verona. Su empleo del color difiere del de sus contemporáneos de mayor edad educados en Venecia: Tiziano y Tintoretto. Veronese consigue una armonía de tonos claros netamente definidos que refleja su formación en la escuela veronesa. Su obra presenta también influencias de artistas brescianos, tales como Alessandro Moretto y Giovanni Savoldo.
Veronese fue un decorador magistral. Muchos de sus cuadros más bellos, como *Las bodas de Caná* (1562-3; Louvre, París), pintado para el refectorio de San Giorgio Maggiore en Venecia, desmerecen por haber sido trasladados de su emplazamiento original. Sin embargo, gran parte de su obra sigue en el lugar para el que fue destinada, en edificios como el palacio de los Dogos y la iglesia de San Sebastiano en Venecia, y la Villa Barbaro en Maser. Describir a Veronese como un decorador no significa rebajar su categoría como pintor, ya que creó un tipo de pintura que era el complemento necesario para los logros definitivos en arquitectura de sus contemporáneos Sansovino y Andrea Palladio.
En 1551 Veronese trabajó en la decoración al fresco de la Villa





Veronese: *El festín en casa de Leví;* óleo sobre tela; 555 × 1.280 cm.; 1573. Gallerie dell'Academia, Venecia.

Soranzo, cerca de Castelfranco, y se conservan fragmentos de estos frescos en la sacristía de la catedral del lugar. Las cualidades de color neto, de dominio de la perspectiva y de diseño organizado que encontramos en estas obras alcanzan cumbres aún mayores en telas como el fresco oval *La vejez y la juventud* (c. 1553-4; Salle del Consiglio dei Dieci, palacio de los Dogos, Venecia). En 1555 le encomendaron la pintura del techo de la sacristía de San Sebastiano, Venecia. A este encargo siguió el del techo de la nave, donde pintó tres cuadros magistrales sobre *La historia de Esther y Asuero* (1556; San Sebastiano, Venecia). Siguió trabajando para esta iglesia hasta 1565. Su pintura para el altar mayor (1558-9) representa a San Sebastián y a otros santos por debajo de éste y a la Virgen con los ángeles en las nubes de la parte superior. En 1560 pintó los postigos y la galería del extraordinario órgano cuya caja había sido confeccionada según un diseño suyo. A esto siguieron otras pinturas. El conjunto de San Sebastiano constituye el ejemplo más bello de decoración eclesiástica veneciana de la segunda mitad del siglo XVI que ha llegado hasta nosotros.
En el campo de la decoración seglar privada, la misma posición ocupan los frescos que pintó en la Villa Barbaro (actualmente Volpi) en Maser, cerca de Asolo. La villa fue construida por Palladio c. 1560 y decorada poco después. Aquí encontramos algunas composiciones alegóricas y mitológicas de un estilo muy similar a las de la Villa Soranzo, y a los techos de las Salle del Consiglio dei Dieci en el palacio de los Dogos. En un marco pintado de arquitectura simulada, estas composiciones guardan relación con los efectos *trompe l'oeil* de las personas ataviadas con trajes de la época situadas en las balconadas o entrando por las puertas, sobre un fondo de delicioso paisaje. A pesar del deterioro y de la restauración excesiva, estos frescos siguen siendo un deleite para la vista y representan un logro importante. La tela de *La familia de Darío a los pies de Alejandro* (fecha discutida, National Gallery, Londres) constituye otro ejemplo espléndido de la obra realizada por Veronese en el campo de la pintura seglar privada.
Veronese siguió trabajando en la esfera pública. Las telas pintadas para los techos de las Salle del Consiglio dei Dieci en el palacio de los Dogos fueron seguidas por la decoración de la Salla del Collegio (1575-80). Se le encargó que pintase un *Paraíso* sobre la enorme pared final de la Salla del Maggiore Consiglio, pero la muerte le impidió llevarlo a cabo. Veronese creó un estilo espléndido de decoración para los refectorios conventuales, presentando escenas de festines de los Evangelios de una manera algo seglar, por ejemplo, *Las bodas de Caná* (Louvre, París) de San Giorgio Maggiore, y *El festín en casa de Leví* (1573; Gallerie dell'Accademia, Venecia) del refectorio de la casa de los dominicos de SS. Giovanni e Paolo. El lugar destacado que ocupan los elementos seglares en este segundo caso hizo que fuese examinado por la institución con motivo de una acusación de herejía. Estas pinturas combinaban arquitectura simulada con composición de figura de una manera que recuerda las decoraciones realizadas en Maser. Los fondos hacen pensar en la arquitectura del decorado empotrado del teatro olímpico de Vicenza.
En lo que a diseño de retablos se refiere, Veronese prefirió un tipo de composición asimétrica con un conjunto de pilares derivados del altar construido por Tiziano en Ca'Pesaro, en Santa Maria dei Frari, Venecia. Entre los ejemplos de este tipo figuran *La Virgen con santos* (c. 1571; San Francesco della Vigna, Venecia) y *La Virgen con santos* de San Zaccaría (c. 1562; Gallerie dell'Accademia, Venecia). También pintó cuadros religiosos de tamaño más reducido, como la *Resurrección* (c. 1570; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), la *Crucifixión* (c. 1580; Louvre, París) y la composición maravillosamente romántica de *San Antonio predicando a los peces* (c. 1575-80; Museo e Gallerie Borghese, Roma).
La retratística de Veronese destaca por algunos retratos de cuerpo entero de modelos solitarios o de grupos familiares de gran belleza, por ejemplo, *El retrato de familia* (1558; palacio de la Legión de Honor, San Francisco). Reveló una gran maestría para retratar las relaciones existentes entre los niños y sus mayores.
Le ayudaron en su obra su hermano Benedetto y sus hijos Carlo y Gabriele, quienes se hicieron cargo de su estudio después de su muerte.

Antonio Verrio: *El salón del Cielo;* pintura mural; c. 1693. Burghley House, Northamptonshire.

Verrio, Antonio c. 1639-1707

El artista de origen italiano Antonio Verrio introdujo el concepto barroco de pintura decorativa en el arte inglés al colaborar con los arquitectos y escultores del castillo de Windsor y de Hampton Court. Antes de llegar a Inglaterra, c. 1672, Verrio trabajó en Nápoles, donde recibió la influencia de Luca Giordano. El tema de sus decoraciones en Windsor, pintadas para el rey Carlos II fue la glorificación de la Corona inglesa. Su especialidad fueron los techos ilusionistas, y en la capilla real de Windsor trabajó en colaboración con Grinling Gibbons. Verrio sucedió a sir Peter Lely como pintor de corte en 1684, y también trabajó en Chatsworth, Derbyshire, y en Burgleigh, Northamptonshire.

Verrocchio, Andrea del 1435-88

El escultor y pintor italiano Andrea di Michele di Francisco Cioni nació en Florencia, de padre fabricante de ladrillos. Es probable que recibiera su formación inicial en el taller de un orfebre, Giuliano da Verrocchi, de quien tomó su sobrenombre. Fue un transmisor de la herencia artística de Donatello, especialmente como escultor en bronce. Sus mecenas principales eran miembros de la familia Medici. Lorenzo di Credi y Leonardo da Vinci, cuya fama oscureció durante mucho tiempo el genio de Verrocchio, se destacaron entre los discípulos de su taller.
Una de sus primeras obras es un candelabro de bronce (1468; Rijksmuseum, Amsterdam) destinado originalmente al Palazzo Vecchio de Venecia. Sus ornamentos florales y motivos arquitectónicos son una derivación de prototipos antiguos. Entre c. 1468 y 1470 pintó la imagen sedente de la *Virgen con Niño* (Staatliche Museen, Berlín) en cuyo estilo se advierte la influencia de las *Madonnas* de Fra Filippo Lippi. La característica especial de las dos

figuras, colocadas sobre un fondo de paisaje montañoso, demuestra que siempre percibió la naturaleza y las figuras humanas con ojo de escultor. Poco después pintó un pequeño altar privado en el que estaban representados *Tobías y el arcángel San Rafael* (National Gallery, Londres), que guarda una estrecha relación con un cuadro anterior de Tobías pintado por Antonio Pollaiuolo.

El monumento realizado para Piero di Giovanni di Medici en la antigua sacristía de San Lorenzo, Florencia, lleva la fecha de 1472. Se destaca por su concepción simple y por su abundante decoración. De los cuernos de los carneros brotan hojas de acanto, y los leones soportan con sus garras el sarcófago colocado contra una red diáfana de cuerdas.

La primera estatua de tamaño natural de Verrocchio es su bronce titulado *David* (c. 1473-5; Museo Nazionale, Florencia), hecha para la familia Medici. La figura presenta una marcada influencia de su famoso antecesor, el *David* de bronce de Donatello (c. 1433; Museo Nazionale, Florencia). Sin embargo, en este caso la concepción heroica de Donatello deja paso a un idealismo más reposado y delicado.

El atractivo bronce titulado *Amorcillo con un delfín* (c. 1475-80; Palazzo Vecchio, Florencia) fue originalmente parte de una fuente situada en una casa de campo de los Medici.

El cuadro de Verrocchio *El bautismo de Cristo* (c. 1474-5, Uffizi, Florencia) debe su fama al hecho de que Leonardo participara en el acabado del cuadro c. 1480.

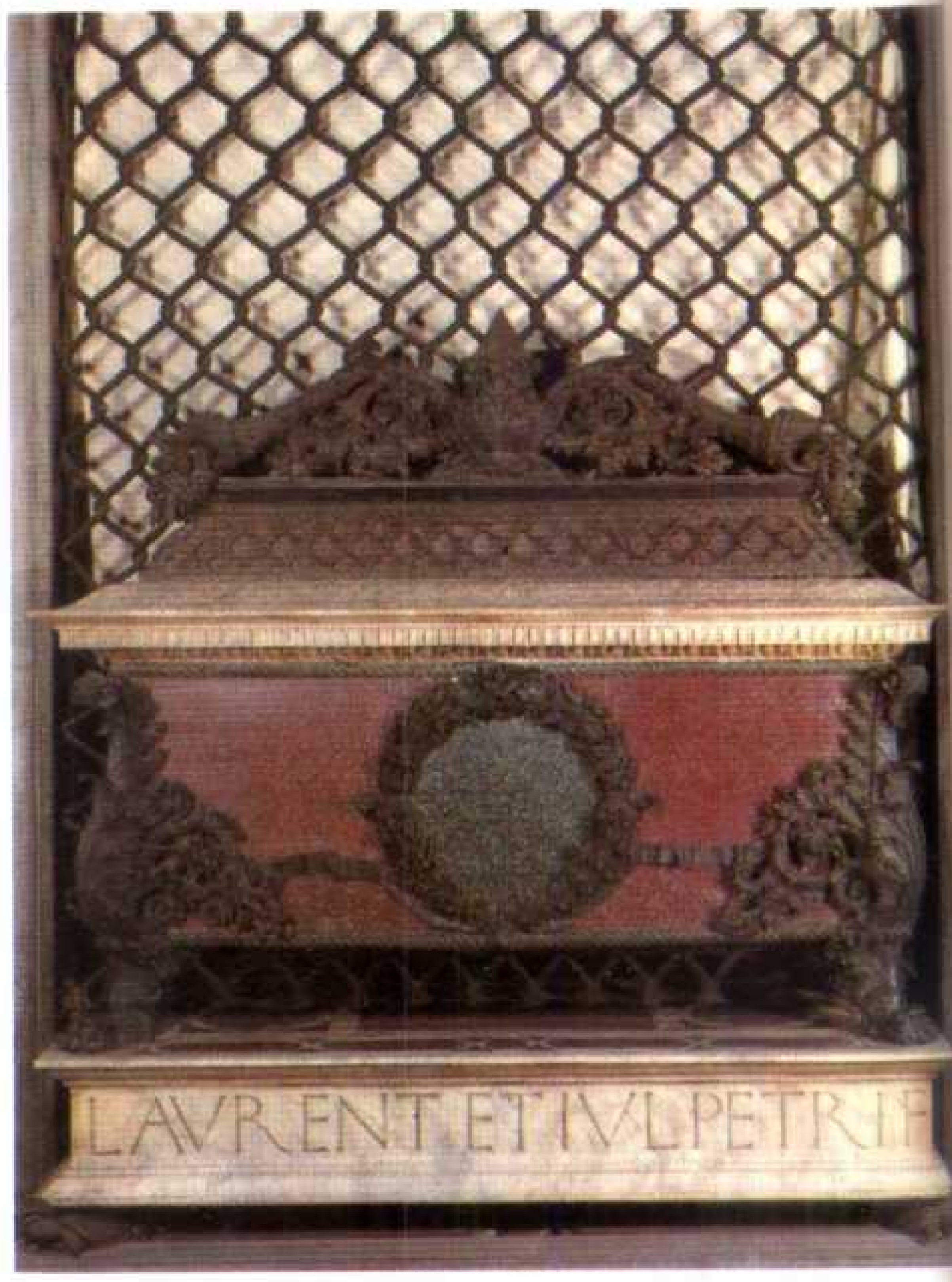
Entre 1476 y 1483 Verrocchio trabajó a intervalos en el grupo de bronce de tamaño real que representa a *Cristo y Santo Tomás* (Orsanmichele, Florencia), vaciando la figura de Cristo c. 1477-8 y la de Santo Tomás c. 1482-3. La solemnidad de sus gestos y los amplios pliegues de sus vestiduras indican el estilo expresivo de los últimos tiempos del maestro.

El famoso busto de mármol titulado *Dama con un ramo de flores* (Museo Nazionale, Florencia) fue tallado c. 1478 y es probable que influyera en él el cuadro pintado por Leonardo de Ginebra dei Venci (*Retrato de una mujer*, c. 1474-6; National Gallery of Art, Washington D. C.).

La última e indudablemente la más grande de las obras de Verrocchio es el monumento ecuestre de bronce de *Bartolomeo Colleoni* (Campo SS. Giovanni e Paolo, Venecia), comenzada c. 1483 y acabada, después de la muerte de Verrocchio, por Alessandro Leopardi. Este gigantesco monumento combina la perdurable influencia de la estatuaria de Donatello, representada por el monumento a *Gattamelata* (1446-53; Piazza del Santo, Padua) y la nueva concepción del hombre como conquistador de su mundo que vincula las postrimerías del siglo XV con el arte del alto Renacimiento.

Vieira da Silva, Maria 1908-

La pintora portuguesa Maria-Helena Vieira da Silva estudió escultura con Antoine Bourdelle y Charles Despiau en 1928. Decidió dedicarse a la pintura en 1929 y entró como alumna de François Dufresne, Othon Friesz y Fernand Léger. William Hayter, con quien estudió grabado en París antes de la Segunda Guerra Mundial, ejerció una gran influencia sobre su obra. Ésta se caracteriza por formas lineales abstractas derivadas generalmente de la arquitectura; están pintadas en tonos neutros y retroceden en espiral para formar un espacio interior (por ejemplo, *La ciudad*, óleo sobre tela; 1950-1; Museum of Modern Art, Nueva York). La obra de esta pintora debe estudiarse dentro del contexto general de abstracción lírica que floreció en París después de la Segunda Guerra Mundial y al que a veces se denomina Escuela de París.





Maria Vieira da Silva: *La ciudad dorada*.

Andrea del Verrocchio: Monumento para Piero y Giovanni de'Medici; mármol; 1472. San Lorenzo, Florencia.

Vien, Joseph-Marie 1716-1809

El pintor francés Joseph-Marie Vien nació en Montpellier. Entre 1743 y 1750 trabajó en Roma, donde seguramente conoció a A. R. Mengs, el maestro de J. L. David. La obra de Vien demuestra cuáles eran la posibilidades estilísticas de que se disponía a mediados del siglo XVIII. Su *Ermitaño durmiente* (Louvre, París), gran éxito en el Salón de 1753, se inscribe en la línea que, partiendo de la obra de Guercino, desemboca en la de Pier Francesco Mola. Su *San Dionisio orando* (1767; Saint Roch, París) tiene una genuina grandeza y su estilo pseudoclásico deriva vagamente de Rafael. Diderot hizo comentarios elogiosos de su obra. Los cuadros de mayor aceptación de Vien en aquella época de neoclasicismo incipiente fueron sus vírgenes «griegas», semidesnudas en un marco antiguo pompeyano, por ejemplo, su *Muchacha griega en el baño* (1767; Museo Ponce de Arte, Puerto Rico). Estas obras son delicadas y caprichosas, y sólo tienen de neoclásicas los atavíos.

Vigée-Lebrun, Marie 1755-1842

La retratista francesa Marie-Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun fue hija del pastelista Luis Vigée (1715-67) y se casó con el famoso marchante



Marie Vigée-Lebrun: *Madame Grand;* óleo sobre tela; 92 × 72 cm.; 1783. Metropolitán Museum, Nueva York.

de arte J. B. P. Lebrún. Sobre ella ejercieron gran influencia las obras de Rubens (1577-1640) y de Anthonis van Dyck (1599-1641), así como las obras menos vigorosas de su contemporáneo Jean Baptiste Greuze. Su carrera oficial comenzó con el encargo de un retrato, *María Antonieta,* 1779 (actualmente en el Kunsthistorisches Museum, Viena). En 1783 se convirtió en miembro de la Academia.
Sus obras más logradas fueron retratos de mujeres pintados con un colorido exuberante: son decidida y sentimentalmente decorativas. Debido a sus relaciones con la corte debió huir de Francia al estallar la Revolución de 1789. Viajó y trabajó en muchos países de Europa hasta la Restauración. Por entonces sus obras ya se habían pasado de moda y se retiró a escribir sus *Souvenirs* (publicados en 1835-7).

Vignon, Claude 1593-1670

El artista francés Claude Vignon nació en Tours. Se formó como pintor en París adquiriendo allí algo del preciosismo de Georges Lallemand. Durante una estancia en Roma, probablemente en 1617, fue influido de diferentes maneras por los seguidores de Caravaggio y de Adam Elsheimer; su obra presenta también afinidades con la de Domenico Feti y Peter Lasman. En 1622 estaba nuevamente en París, pero más tarde regresó a Italia como marchante de cuadros. En 1651 fue elegido miembro de la Academia. Se encuentran obras representativas de este pintor en el Louvre de París.
Vignon fue fundamentalmente un pintor de temas religiosos, aunque su obra no manifiesta un gran sentimiento religioso. Sus primeros cuadros sorprendían por la riqueza del color y por un estilo envolvente que producía una sensación de movimiento desusada en Francia por aquella época. Su obra posterior, modificada por la influencia de Rubens en 1624, revela cierto desaliento. Tuvo por lo menos veinticuatro hijos, de los cuales tres fueron pintores: Claude (1633-1703, seguidor de su padre), Philippe (1638-1701, retratista) y Charlotte (n. 1639; pintora de bodegones).

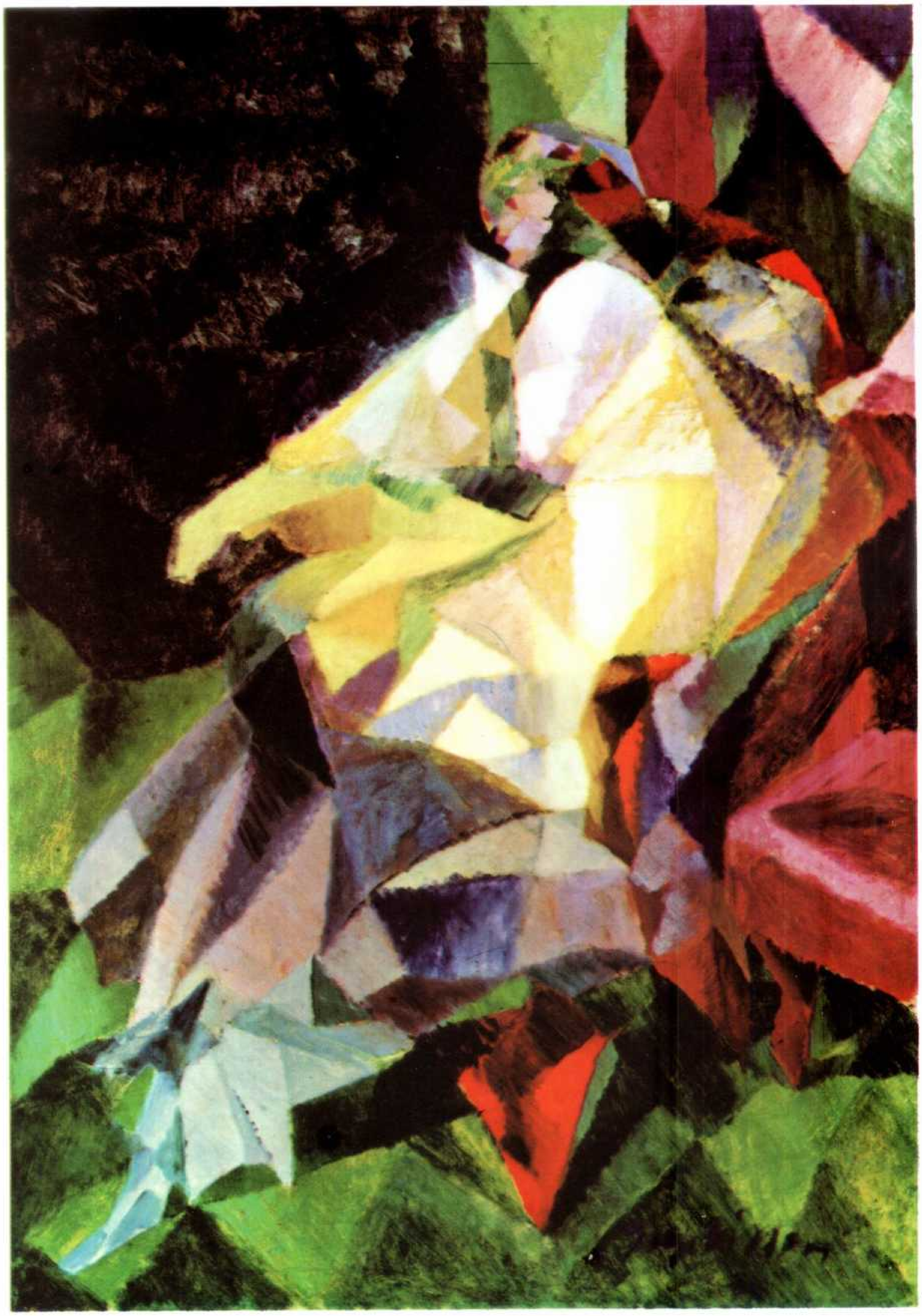
Villon, Jacques 1875-1963

El pintor francés conocido como Jacques Villon nació en Dauville. Su verdadero nombre era Gaston Duchamp, y era hermano del pintor Marcel Duchamp. A partir de 1894 vivió en París, donde publicó dibujos humorísticos y donde, influido por Henri de Toulouse-Lautrec, hizo carteles y grabados. Entre 1906 y 1911 pintó al estilo fauve, y a partir de entonces el cubismo cobró mayor importancia en su obra. Su orientación intelectual le llevó a formar el grupo *Section d'Or* en 1912. Después de realizar trabajos de camuflaje durante la Primera Guerra Mundial, sus pinturas se volvieron apagadas y abstractas (por ejemplo, *Carrera de caballos*, 1922; Gallerie Louis Carré, París). Se vio obligado a vivir de sus grabados hasta 1930, fecha en que volvió a la pintura y al empleo de colores puros.

Vischer, Familia siglos XV y XVI

Los Vischer fueron una familia alemana de escultores y pulidores de bronce provenientes de Nuremberg. A partir de 1453 y durante un siglo, la suya fue la más importante fundación para escultura de bronce de toda Alemania. También trabajaban en Nüremberg por esta época de auge artístico de la ciudad los escultores Adam Kraft y Veit Stoss, así como el pintor Alberto Durero, que ejerció una influencia importante aunque de difícil identificación en la obra de los últimos miembros de la familia. El taller Vischer produjo una amplia gama de esculturas de bronce para lugares de toda Alemania y Europa Oriental. Muchas obras están firmadas. No se sabe a ciencia cierta si esto implica

Jacques Villon: *Mesa de comedor;* óleo sobre tela; 66 × 81 cm.; 1912. Colección de Sr. y la Sra. Francisc Stiegmuller, Nueva York.



la autoría tanto del vaciado como del diseño, pero las pruebas nos hacen suponer que, por lo general, así es. Hermann *el Viejo* (ob. 1488) adquirió la ciudadanía de Nuremberg en 1453. Entre sus muchas obras figuraba la Fuente de Wittemberg (Stadkirche, Wittemberg), de 1457.
Su hijo Peter *el Viejo* (c. 1460-1529) heredó el taller en 1488 y sentó las bases para la gran fama del mismo. Durante ese año presentó un diseño (Akademie, Viena) para una estructura arquitectónica que habría de rodear al mausoleo de San Sebaldo (San Sebaldo, Nuremberg). Durante la década de 1490 realizó una vigorosa figura de bronce, la llamada *El romperramas* (Bayerisches Nationalmuseum, Munich) y varios monumentos funerarios, por ejemplo, el del arzobispo Ernst von Sachsen (1494-5; catedral de Magdeburgo). Contribuyó con excelentes figuras de tamaño natural del rey Arturo y del rey Teodorico al monumento del emperador Maximiliano (1512-13; Hofkirche, Innsbruck).
La construcción del mausoleo de San Sebaldo fue reanudada en 1507, interrumpida entre 1512 y 1514 y terminada con la ayuda de los hijos de Peter en 1519. La obra de Peter *el Viejo* es de acabado duro y áspero. Manifiesta una dignidad monumental y un estilo gótico que tal vez fuera fruto de la influencia de su colección de esculturas de madera del siglo XIV.
Probablemente fuera su hijo mayor, Hermann *el Joven* (c. 1486-1517), quien transformó el diseño original de San Sebaldo reemplazando por doseles truncados lo que en un principio se había proyectado como complejos pináculos propios de la última época del gótico.
Se conservan algunos de sus dibujos arquitectónicos hechos durante una visita a Italia en 1515 (Louvre, París).
Ese mismo año empezó a trabajar en un tabique para la capilla-panteón de Santa Ana de Augsburgo, para la gran familia de banqueros de los Fugger. El tabique quedó inconcluso a la muerte de Hermann, acaecida en 1517, pero fue terminado por su hermano Hans (c. 1489-1550) entre 1536 y 1540.

Peter *el Joven* (1487-1528), un tercer hermano, podría haber visitado también Italia. A él se atribuye también gran parte de la escultura del mausoleo de San Sebaldo. En él abundan las figuras alegóricas y mitológicas tales como los dioses marinos y los *putti*, advirtiéndose la influencia del Renacimiento italiano tanto en la temática como en el estilo. Es probable que el escultor paduano Riccio fuera la fuente de inspiración para estas esculturas y para las estatuillas de bronce independiente, que Peter contribuyó a introducir en Alemania, por ejemplo, su tintero de 1525 (Ashmolean Museum, Oxford).
Además de los habituales monumentos funerarios, como el de Federico el Sabio (1527; Schlosskirche, Witemberg), Peter hizo plaquetas y medallas de bronce.
Georg Vischer (c. 1520-92), hijo de Hans, se hizo cargo de la fundición en 1550. Al igual que su tío, realizó estatuillas, por ejemplo, un tintero que data de 1547 (Staatliche Museen, Berlín).



Peter Vischer *el Joven:* Monumento de Pedro el Sabio; bronce; altura 425 cm.; 1527. Schlosskirche, Witemberg.

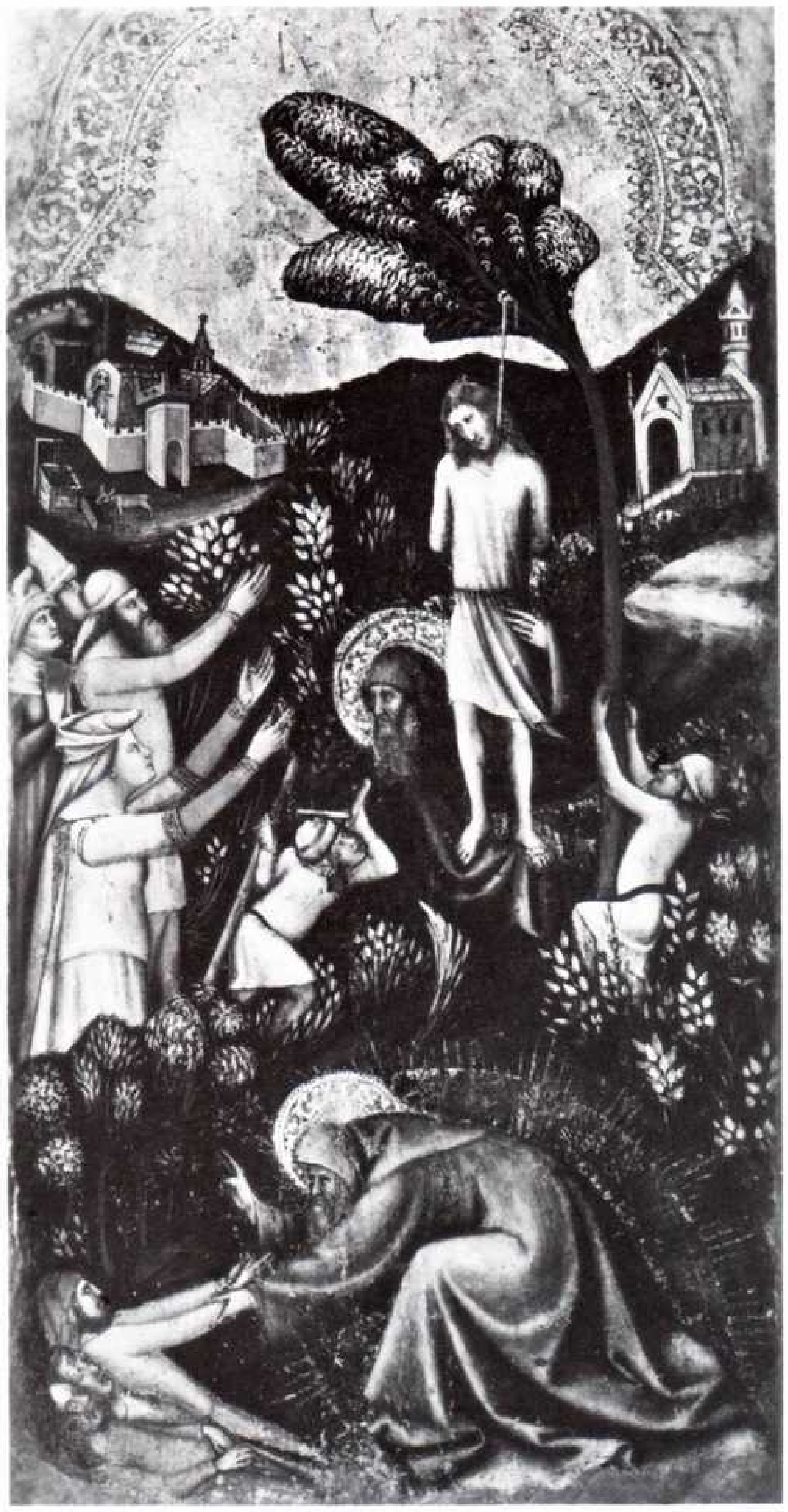
Vitale da Bologna

1289/1309-59/69

El pintor italiano Vitale d'Aimo de'Cavelli fue conocido como Vitale da Bolgona por referencia a la ciudad del mismo nombre en la que fue el pintor más importante de su época. Se conocen dos Madonnas firmadas por él, una que se encuentra en los Museos Vaticanos y la otra en la Galleria Davia-Bargellini de Bolonia, pero su obra apenas puede reconocerse entre la enorme cantidad de realizaciones artísticas que de una manera optimista se le han atribuido. Los artistas boloñeses del siglo XIV eran conocidos, sobre todo, como miniaturistas, por lo que Vitale, pintor de paneles y de frescos, es caso poco frecuente; al parecer también fue escultor.
A sus dos Madonnas firmadas pueden sumarse un políptico de San Salvatore, Bolonia (1353). El estilo de sus paneles narrativos nos permite atribuirle unos frescos de la abadía de Pomposa (1351), frescos de la iglesia de la Mezzarata (actualmente en la Pinacoteca Nazionale, Bolonia) y también los encantadores panelillos de la *Adoración de los Magos* (National Gallery of Scotland, Edimburgo) y de *San Antonio Abad* (Pinacoteca Nazionale, Bolonia).
En todas estas obras, Vitale manifiesta su sentido para las formas espectaculares, para los bloques de fuerte color y para las siluetas llamativas; sus obras producen un impacto emocional casi independiente de la temática.
El *Pantocrátor* del ábside de Santa María, Pomposa, aparece rodeado por una almendra de bandas brillantes que domina la nave; los frescos de Mezzarata son igualmente llamativos.
La adoración de Edimburgo es comparativamente apacible, aunque de gran valor decorativo; los elementos de la escena están conjuntados sin preocuparse demasiado por el espacio realista, pero narran una complicada historia con una gran economía de medios. Es probable que esta obra sea posterior a la Virgen con el Niño de la Davia-Bargellini *(La Madonna dei denti)* de 1345 y a los frescos de Pomposa de 1351. El arte marcadamente personal de Vitale estuvo influido aparentemente por el estilo gótico internacional.

Vittoria, Alessandro 1525-1608

El escultor italiano Alessandro Vittoria nació en Trento, y realizó la etapa inicial de sus estudios en el taller de los Grandi, que eran escultores y vaciadores de bronce. En 1543 el obispo de Trento, Cristoforo Madruzzo, le envió al estudio de Jacopo Sansovino, en Venecia. Aunque Sansovino ejerció una importante influencia formativa sobre Vittoria, los dos hombres estaban dotados de muy diferentes temperamentos artísticos. En 1547, tras una pelea, Vittoria se marchó para trabajar por su cuenta como *stuccatore* en Vicenza. La disputa no se zanjó hasta 1553, cuando Vittoria volvió a Venecia, donde se estableció definitivamente, convirtiéndose en el más importante e influyente de cuantos escultores trabajaron en Venecia durante las postrimerías del siglo XVI; su importancia puede compararse con la de su contemporáneo Giambologna, que trabajó en Florencia exactamente en la misma época. Vittoria, amigo de Tiziano, Tintoretto, Veronese y Pietro Aretino, fue un artista vigoroso y de gran poder inventivo que mostró, además, una excepcional versatilidad. Hizo brillantes decoraciones al estuco (Scala d'Oro del palacio de los Dogos, Venecia) y esculturas arquitectónicas (las cariátides para la Biblioteca Marciana, Venecia). Fue también un original medallista y sobresalió en su época como escultor de retratos (como se ve en el busto de Tommaso Rangone en el Ateneo Veneto, Venecia) que él mismo diseñó.
La mayor parte de su obra consiste en retablos con estatuas de mármol que hizo para muchas iglesias venecianas, por ejemplo, San Salvatore, San Francesco della Vigna, Santa Maria dei Frari y SS. Giovanni e Paolo. Puede sostenerse que se manifestó como artista de vigor aún mayor en sus obras de pequeñas dimensiones en bronce (por ejemplo, *Neptuno;* Victoria and Albert Museum, Londres; *San Juan Bautista, San Francisco,* San Francesco della Vigna, Venecia). Al igual que Tintoretto, Vittoria estaba profundamente interesado por la obra de Miguel Ángel e introdujo elementos de éste en la escultura veneciana.
Entre las obras de Alessandro Vittoria se incluyen las estatuas de la *Fe* y la *Caridad* de la catedral vieja de Brescia; *San Juan Bautista*, en la catedral de Treviso; dos *Esclavos*, una *Nereida* y *La Fama*, en el monumento Contarini de Padua; cuatro *Apóstoles* en la catedral de Trau (Dalmacia); *San Marcos* y *San Antonio*, en San Sebastián de Venecia; el altar de San Salvador; *San Antonio, San Sebastián* y *San Roque*, así como dos pequeñas estatuas de la pila del agua bendita, en San Francesco della Vigna; *San Pablo* y *San Antonio*, estatuas de bronce en la iglesia de San Pablo; *San Daniel* y *Santa Catalina*, en la de San Julián; una estatua colosal de *San Jerónimo*, en la iglesia de Rialto; *Cuatro Evangelistas* y *San Zacarías*, en San Jorge *el Mayor*; bajorrelieves, estatuas y bustos en el palacio ducal; el monumento a *Horacio Brancadoro* en la catedral de Fermo, en colaboración con Bernardino Continio, y otras.
Como arquitecto, pueden citarse la capilla del Rosario, en la iglesia de San Juan y San Pablo, y un altar dedicado a San Julián y San Salvador en la escuela de San Jerónimo.



Vitale da Bologna: *Los milagros de San Antonio Abad;* panel; 77 × 37 cm. Pinacoteca Nazionale, Bolonia.



Alesandro Vittoria: *Neptuno;* bronce; altura 50 cm.; c. 1580-5. Victoria and Albert Museum, Londres.



Antonio Vivarini: *El rapto de Helena;* tabla; 151 × 294 cm.; 1445-50. Walters Art Gallery, Baltimore.



Alvise Vivarini: *La Virgen y el Niño con seis santos;* témpera sobre tabla; 175 × 146 cm.; 1480. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

Vivarini, Familia siglos XV y XVI

Los Vivarini fueron una familia de pintores italianos de origen veneciano. No se conocen con certeza las fechas de sus nacimientos ni de sus muertes. El miembro más antiguo de la familia fue Antonio (fl. 1440-76/84), pero su cuñado, Giovanni d'Alemagna (fl. 1441-c. 50), fue indudablemente mayor que él y por lo general se le incluye en el grupo junto al hermano de Antonio, Bartolommeo (fl. 1450-99), y a su hijo Alvise (c. 1445-1503/5). Giovanni y Antonio, y posiblemente también Bartolommeo, trabajaron en los frescos de la capilla Ovetari (iglesia de los Eremitani, Padua) a partir de 1448, junto con Mantegna y Niccolo Pizzolo. A la muerte de Giovanni, la familia abandonó Padua tras haber terminado sólo una parte de la bóveda. A lo largo de toda la obra del taller Vivarini se advierte cierto eclecticismo. Sus obras iniciales, como *La coronación de la Virgen*, firmada y fechada por Giovanni y Antonio en 1444 (S. Pantaleone, Venecia), manifiestan dos influencias: un estilo gótico tardío sumamente decorado, característico de Pisanello y de Gentile da Fabriano, combinado con un estilo derivado tal vez de Donatello, quien estuvo en Padua entre 1443 y 1453. Posteriormente sus obras dieron en reflejar la influencia de Mantegna en la representación de pliegues rígidos, monótonos, como en el tríptico de Santa Maria Formosa pintado por Bartolommeo en 1473. El altar de San Ambrosio, obra de Alvise (Santa Maria dei Frari, Venecia, completado posteriormente por Marco Basaiti), muestra al santo sentado en un logia abierta. La arquitectura de la logia es continuación de la del marco del cuadro, en un estilo empleado por primera vez en Venecia por Antonello y Giovanni Bellini. La calidad de la luz, de los ángeles músicos y las *poses* de algunas de las figuras de este cuadro recuerdan también las obras de Bellini.

Después de 1451, la familia Vivarini casi no salió de Venecia, pero recibió muchos encargos de retablos para ciudades de provincias italianas. Antonio y Bartolommeo firmaron obras independientemente y en colaboración a lo largo de su vida, mientras que Alvise trabajó separado del estudio familiar. El único encargo oficial que recibió fue resultado de su petición al Dogo en 1488, pero a la muerte de Alvise, los tres cuadros que se habían contratado quedaron sin terminar. Sólo el taller de Bellini superó al de los Vivarini en la producción de cuadros religiosos en Venecia en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI.

Vlaminck, Maurice de
1876-1958

El pintor francés Maurice de Vlaminck nació en París. Fue un artista fundamentalmente autodidacta y practicó otras actividades, como ciclista de competición y músico. Fue fundamental su encuentro

Bartolomeo Vivarini: *La adoración de los Magos;* tabla; 52 × 88 cm.; c. 1475. Frick Collection, Nueva York.



con André Derain en 1900. Los dos artistas compartieron un estudio en Chatou en los suburbios de París. En 1901 la exposición de Vincent van Gogh, celebrada en la Galería Bernheim-Jeune, en París, le convenció de su vocación artística: «Van Gogh es mi padre», escribió. En sus retratos, paisajes y bodegones pintó aplicando los colores directamente con el tubo; su pincelada era turbulenta, sus colores violentos. Desechó todas las formas de arte clásico y renacentista y manifestó sus deseos de quemar la École des Beaux-Arts «con mis bermellones». Juntamente con Derain formó la *École de Chatou*, en el grupo que se dio a conocer como los «fauves» en el Salon d'Automne de 1905. Es probable que Vlaminck conociera a Matisse en 1902; su naturaleza fieramente combativa lo llevó a negar repetidamente la enorme contribución de Matisse al fauvismo. Su predilección por Van Gogh hizo que el color de sus cuadros fuese sumamente intenso; su *impasto* era más turgente y sus pinceladas menos organizadas que las de Derain y Matisse. En pinturas como su *Bodegón* (c. 1907; Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez) y su *Velero* (1906; colección privada) hizo vigorosas contribuciones al fauvismo. Sin embargo, en 1908, como muchos otros artistas, empezó a interesarse cada vez más por la obra de Cézanne. El color brillante, estridente, fue reemplazado por tonos más oscuros (aunque siguen apareciendo los rojos restallantes y los azules metálicos), la organización espacial se hizo más tradicional (surgió en él el gusto por las perspectivas anchas y profundas) y adoptó una modalidad más contemplativa. Su estilo cambió poco en sus últimos años. Trabajó como grabador e ilustrador de libros y también escribió libros en prosa y poesía.

Vos, Cornelis de c. 1584/5-1651

El pintor retratista flamenco Cornelis de Vos produjo también grandes cuadros históricos, mitológicos y alegóricos. Sus retratos (fundamentalmente de ciudadanos



Maurice de Vlaminck: *El circo;* óleo sobre lienzo; 60 × 73 cm.; 1906. Galerie Beyeler, Basilea.



Cornelis de Vos: *Retrato del artista con su familia;* óleo sobre tela; 188 × 162 cm.; 1621. Musée Royaux de Beaux-Arts de Bélgica.

de Amberes) se caracterizan por una atención prosaica a los detalles, pero sus retratos de niños revelan mayor simpatía hacia el modelo (por ejemplo, *Las hijas del artista*; Staatliche Museen, Berlín). A veces sus retratos se confunden con los de Rubens y los de su amigo Anthonis van Dyck. En 1637 De Vos, su hermano Paul y su cuñado Frans Snyders ayudaron a Rubens en la producción de cuadros para el pabellón de caza de Felipe IV, cerca de Madrid. En los cuadros temáticos de De Vos hay una similitud estilística con la amplitud de formas y con los movimientos composicionales rítmicos de Rubens.

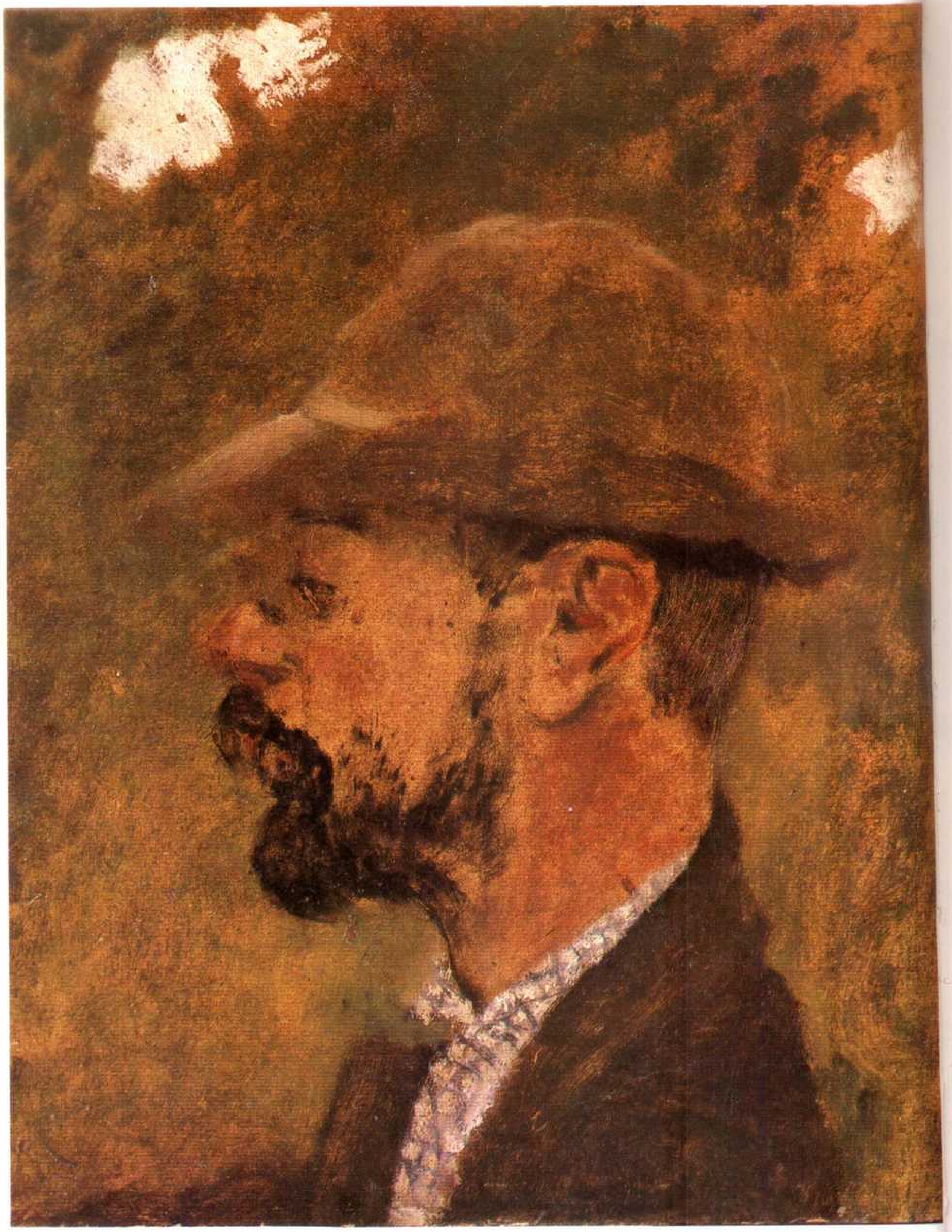
Vos, Marten de 1532-1603

Marten de Vos fue un pintor de Amberes que estudió con Frans Floris. En 1558 ya era maestro, y a continuación pasó cuatro años en Roma y en Venecia. El estilo de Tintoretto influyó de manera muy especial sobre él, y su estilo de pincelada así como sus tipos de figura son evidentes en el altar de Santo Tomás que Marten de Vos pintó en 1574 (Real Museo de Bellas Artes, Amberes). De Vos recibió muchos encargos de retablos durante el restablecimiento del catolicismo en el sur de Holanda, tras la iconoclasia de la década de 1570. Su colorido y su pincelada se hicieron más medidos en sus últimos años, aunque conservó una exuberancia de estilo que anticipa a Rubens, por ejemplo, los ángeles del altar de San Lucas (1602; Real Museo de Bellas Artes, Amberes).

Vouet, Simon 1590-1649

El pintor francés Simon Vouet nació en París. En 1614 se encontraba en Roma después de haber pasado algunos años en Venecia. También visitó Nápoles y Génova. En 1624 fue elegido presidente de la Academia de San Lucas, la respetada academia de arte de Roma.

A su regreso a París en 1627 montó un floreciente taller en el que trabajaron los Mignard, Hubert Le Sueur, François Perrier y Charles Lebrun.
Los comienzos de la carrera de Vouet son indicativos de la relativa popularidad de que gozaban allí los Carracci y Caravaggio. Vouet siguió al último, aunque de una manera un tanto vacilante; su temprana obra *Nacimiento de la Virgen* (1615-20; San Francesco a Ripa, Roma) demostró la influencia de Caravaggio en su dramática iluminación y en el empleo de figuras menores que señalan hacia las figuras principales, brillantemente iluminadas, del interior, que se destacan sobre un escenario tenebroso. El resto de las obras pintadas por Vouet en Roma muestran su interés por las obras de Giovanni Lanfranco y Guercino, como en *La Virgen apareciéndose a San Bruno* (1620; Certosa di San Martino, Nápoles).
Su regreso a Francia en 1627 señala el comienzo de la moderna escuela francesa (Poussin y Claude vivieron en Roma). Anteriormente, los franceses se habían basado en artistas extranjeros o habían seguido un enfoque manierista derivado de la invasión artística italiana del siglo anterior. Aquí se encontraba, por fin, la moderna manera italiana recién llegada de Roma. Vouet introdujo una modalidad barroca modificada, en la cual cierto emocionalismo, color y atmósfera están vinculados a un equilibrio y a una contención clásicos. Esto atraía el gusto francés mucho más que el ilusionismo y la emoción plenamente sentida del barroco propiamente dicho que, por motivos de temperamento y de religión, habrían sido desdeñados. La *Presentación en el templo*, de Vouet (1641; Louvre, París), pintada para el altar mayor del Noviciado Jesuita, adquiere una vista monumental de la forma simplificada por la iluminación bastante marcada. La arquitectura aviva la composición, pero, en la presentación de pasos y grupos de figura principal, ambos paralelos al plano pictórico, la obra recuerda más a Veronese que a Pietro da Cortona. Vouet hizo importantes innovaciones en el ámbito de la pintura decorativa, especialmente en el hotel Séguier, París; trabajó allí en la capilla (1638), en la biblioteca (hasta 1640) y en la galería inferior (hasta 1649; inconclusa a su muerte). Sus diseños sólo se conservan como grabados de M. Dorigny. Vouet revivió una decoración ilusionista que no se había visto en Francia desde la época de Primaticcio (ob. 1570), que pintó arquitectura como continuación de la arquitectura de la pared. En la capilla del hotel Séguier, dispuso las figuras de *La adoración de los Magos* detrás de una balaustrada pintada. No existe fuente única alguna suficiente para describir el estilo decorativo de Vouet, que combina elementos de Veronese, Guercino, Correggio y Giulio Romano, así como de la primera escuela de Fontainebleau. Su luminosidad argentada puede apreciarse en el deteriorado fresco del *Parnaso* en la gruta del Château de Widewille. Se trata de una obra temprana cuyo ilusionismo (aunque relativamente medido) debió de ser considerado espectacular en el medio francés de la época. El tipo de ilusionismo de Vouet fue una alternativa al sistema de decoración de los techos propio de Carracci, que por aquel entonces estaba de moda en Francia, y no fue copiado hasta que Lebrun y Houasse decoraron el *Salon de la Guerre*, el *Salon de la Paix* y la *Salle de l'Abondance* en Versalles en la década de 1680.



Jean Vuillard: *Retrato de Henri Toulouse-Lautrec;* óleo sobre cartón; 25 × 23 cm.; c. 1898. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

El talento de Vouet como artista decorativo también se extendió al diseño de tapices, anticipando las dotes de su versátil discípulo, Lebrun.
Cuando Poussin visitó Francia en 1640, Luis XIII hizo el comentario que ya es famoso: «¡Veamos cómo se libra Vouet de éste!»
El tiempo demostró que el juicio era precipitado. El arte de Poussin era demasiado grave y sus dimensiones demasiado pequeñas para satisfacer las exigencias decorativas del rey: esto no pasaba con el arte de Vouet.

Vries, Adriaen de c. 1560-1626

Nacido en Holanda, el escultor Adriaen de Vries trabajó en Roma, y más tarde en Praga para el emperador Rodolfo II. También mantuvo abierto un taller en Augsburgo, donde se fundieron muchas de sus obras en bronce. La gran Fuente de Hércules (Maximilienstrasse, Augsburgo), terminada en 1602, debe su tema y el estilo de figura a la obra de Giovanni da Bologna, con quien de Vries hizo estudios en Italia.
Más tarde, las elegantes y sinuosas formas de su maestro italiano fueron convertidas por de Vries en una técnica de modelado más libre, en la que se ponía el acento sobre la luz y la sombra en la superficie de la carne. Los ecos de su obra llegaron hasta un lugar tan alejado como la corte de Copenhague, para la que diseñó la Fuente de Neptuno, destinada al palacio de Fredericksburg (1617-23).

Vrubel, Mijail 1856-1910

El pintor ruso Mijail Aleksandrovich Vrubel (o Vroubel) se formó en la Academia de San Petersburgo (1880-4). A continuación trabajó principalmente en Kiev hasta 1889, restaurando y pintando iconos y frescos en la iglesia de San Cirilo y en la catedral de San Vladimiro. Visitó Venecia en 1884, y fue influido por los mosaicos bizantinos y por la pintura del Renacimiento. Después de esta etapa pintó en un estilo bizantino místico y plano. A partir de 1889 vivió en Moscú, donde entró en contacto con el círculo neonacionalista que se reunía en torno a Marmontov, y comenzó a experimentar con cerámica y a pintar mitos (por ejemplo el mítico caballero *Bogatyr,* 1898; Museo Estatal Ruso, Leningrado). También acabó obsesionándose con la soledad espiritual del Demonio en el poema *Demonio* (1841) de Mijail Lermontov, poema que ilustró y pintó sin descanso a partir de 1890.

Vuillard, Jean 1868-1940

El pintor, impresor de grabados y fotógrafo ocasional francés Jean-Eduard Vuillard nació en París. Estudió en la École des Beaux-Arts y en la Academie Julian, donde conoció a Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Maurice Denise y otros representantes del grupo de los nabis. Alrededor de 1890 Vuillard tuvo una época en la cual utilizó el diseño simplificado, el color fuerte y la pincelada enérgica. Pero tanto esta época, como la del fauvismo que había de seguirle, fueron de corta duración y actualmente se le recuerda sobre todo por sus interiores intimistas. En éstos está representado un ambiente predominantemente burgués (con frecuencia su madre cosiendo, leyendo o descansando) en zonas planas de color, modeladas a veces y con una reproducción minuciosa de las texturas, y siempre espacialmente tensas.
Al igual que el resto de los nabis, Vuillard quería trascender la pintura. Fue así como produjo muchos paneles y telones decorativos, diseños teatrales y litografías. Los nabis colaboraron en una revista literaria de vanguardia, la *Revue Blanche*. En 1894 su director, Alexandre Natanzon, encargó a Vuillard la pintura de nueve paneles al temple que representasen escenas de parques de París. Cada uno de éstos tenía aproximadamente 2,2 metros de altura. Un primer trabajo de Vuillard para el escenario del Théâtre l'Oeuvre fue destruido, pero sus decoraciones para la Comédie des Champs Elysées (1913) se encuentran todavía *in situ*. En 1899 Ambrose Vollard publicó sus series de litografías coloreadas, *Paysages et Intérieurs*. También hizo aguafuertes y litografías en blanco y negro. Fue fotógrafo entusiasta, y las fotografías constituyeron a veces el punto de partida para sus cuadros. En 1903 fue miembro fundador del Salon d'Automne, pero a diferencia de su amigo Bonnard, su evolución artística se detuvo después de 1900, tendiendo en cambio a volver a una forma de intimismo convencional y fácil de aceptar. Sus últimas obras fueron retratos de personajes adinerados.



Wang Hui: *Paisaje;* tinta y colores sobre rollo de colgar; 46 × 39 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

W

Walden, Herwarth 1878?-1941

El compositor, crítico y periodista Herwarth Walden es conocido, sobre todo, como un enérgico propagandista en Alemania del expresionismo y de la vanguardia europea. En 1910, tras editar una revista de teatro, fundó *Der Sturm,* una editorial y periódico con base en Berlín.
Fue el primero en promover la obra de Oskar Kokoschka y del grupo *Brücke;* en 1912 organizó la primera exposición de la escuela del *Blaue Reiter,* y más tarde publicó los escritos de Kandinsky y otros. Expuso obras cubistas y futuristas en Berlín en 1913 y luego organizó una serie de exposiciones individuales, entre ellas de Robert Delaunay (1913) y Lyonel Feininger (1917). Cuando su galería se cerró en 1932, Walden había organizado más de cien exposiciones.

Wang, Chien 1598-1677

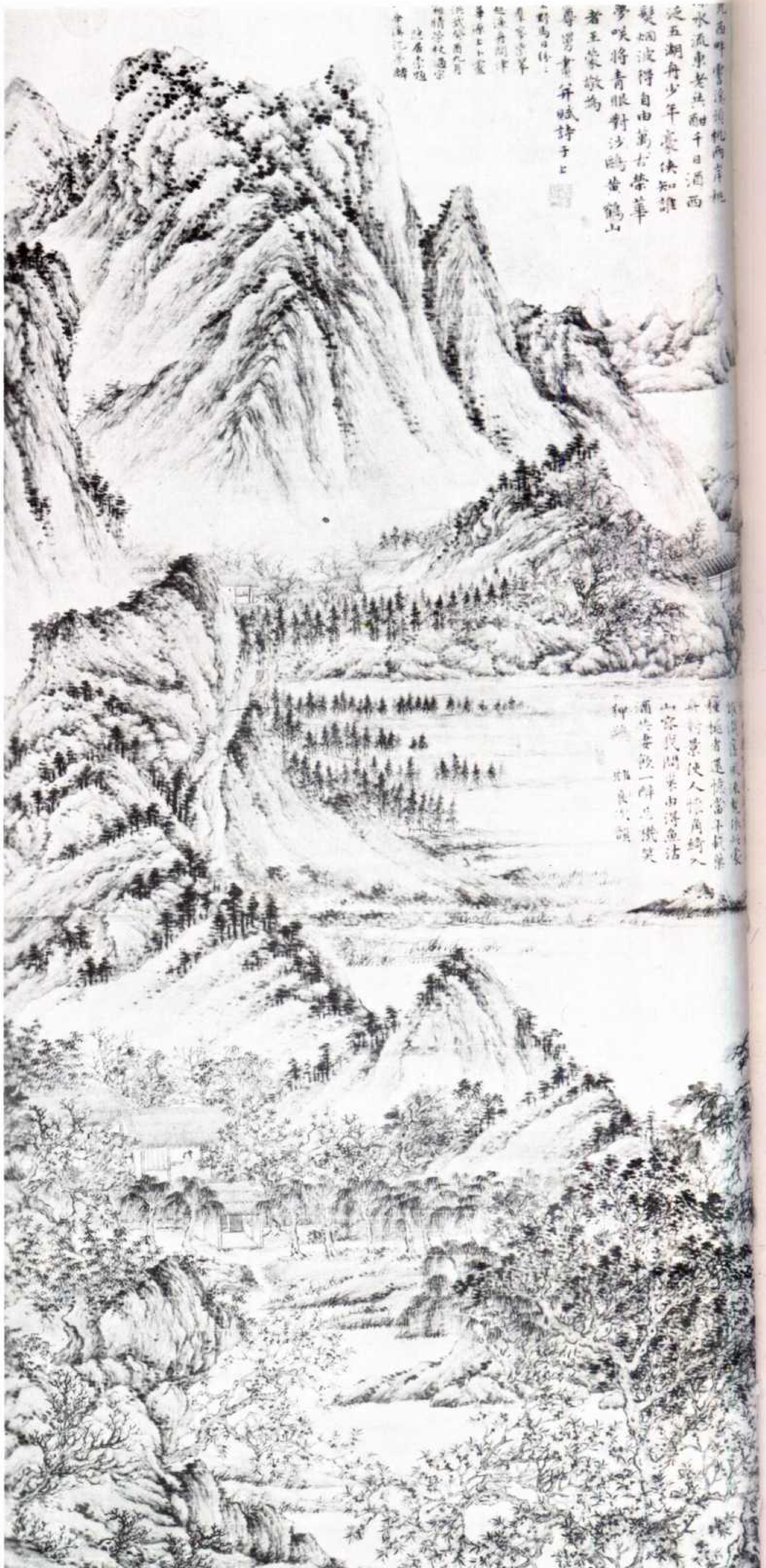
El pintor chino Wang Chien provenía de T'ai-Ts'ang, Kiangsu. Fue contemporáneo y colega de Wang Shih-min, aunque no tenía ninguna vinculación con él, y como él, era miembro del grupo de los Nueve Amigos. Llegó a gobernador de Lien-Chou Kuangtung, en el sur de China. En cuanto a estilo, su pintura está próxima a las de su contemporáneo. Se le conoce por sus grandes paisajes pintados en el estilo ecléctico, ortodoxo de su generación.

Wang, Hui 1632-1717

Wang Hui provenía de Ch-ang-shu, Kiangsu. Fue un artista chino de grandes dotes que siguió el estilo ortodoxo, fue descubierto por Wang Chien, quien lo presentó a Wang Shih-min. Estos dos hombres, de mayor edad que él, admiraban la obra de Wang y éste fue admitido como discípulo para trabajar en el estudio del mayor de los Wang en T'ai-Ts'ang. Esto le dio acceso a las obras de los antiguos maestros que figuraban en la colección de Wang Shih-min, al tiempo que le permitió ampliar su experiencia y adquirir mayor maestría en los estilos de su escuela. Wang Hui fue un delicado pintor que empleó el estilos ecléctico, ortodoxo; era un hombre de gran encanto personal, con un amplio círculo de amigos. Tuvo éxito en la corte de K'ang Hsi, donde desempeñó el cargo de guardián de las colecciones imperiales de pintura y de caligrafía entre 1691 y 1698.

Wang Meng c. 1309-85

El artista chino Wang Meng fue sobrino de Chao Meng-fu y miembro de una familia de exquisita educación. Sus pinturas se cuentan entre los experimentos más originales dentro de la cerrada trama de tradiciones de la pintura erudita china. Le interesaban la composición y la expresión de la textura. Pintó ricas formaciones de montañas rocosas, recubriéndolas ocasionalmente con árboles coloreados pintados en un estilo tradicional, pero imponiendo un movimiento arremolinado totalmente nuevo. La ausencia de cielo en muchas de sus composiciones contribuye a este rico efecto. El rollo titulado



Wang Meng: *Pescadores sobre el torrente de la flor;* tinta sobre rollo de colgar de papel; 124 × 57 cm. Museo Palatino Nacional, Taipei.



Andy Warhol: *Marilyn Monroe;* impresión de serigrafía sobre papel; 91 × 91 cm.; 1967. Tate Gallery, Londres.

Viviendas forestales en Ch'u-ch'u (Museo Palatino Nacional, Formosa) constituye un ejemplo admirable de la obra de su genio imaginativo, cuya influencia sobre pintores como Wen Chen-ming y Shih Tao es evidente y reconocida.

Wang Shih-min 1592-1680

El pintor chino Wang Shih-min provenía de una destacada familia erudita de T'ai-ts'ang, Kiangsu. Fue contemporáneo de Tung Ch'i-ch'ang, quien influyó poderosamente sobre él. Fue miembro del grupo denominado de los Nueve Amigos. Desempeñó cargos oficiales bajo la dinastía de los Ming, pero se retiró a la caída de la misma y vivió, a partir de entonces y hasta su muerte, dedicado a la escritura y a la pintura en T'ai-ts'ang. Fue un gran admirador de los maestros Yuan y en especial de Wuang Kung-huang. Sin embargo, Wang Shih-min utilizó el color a la manera de Wen Cheng-ming, de quien debe considerarse un fiel seguidor. A pesar de su arte era de perspectivas limitadas, Wang Shih-min trabajó en un estilo rico, pictórico, aunque no parece haber sido un gran innovador.

Wuang Wei 699-759

El pintor paisajista chino Wuang Wei fue un poeta erudito de formación clásica y también funcionario. Su casa de campo se encontraba en Wuang Chuang, Shensi. Fue un poeta de considerable fama y también un devoto budista que, a la muerte de su madre, transformó su casa en un monasterio. Wuang Wei admiraba la poesía de Li Po; sus propios poemas eran líricos y evocadores. Su Tung-Po (Su Shih, el artista poeta y crítico del siglo XI) afirmó: «Cuando me entretengo con los poemas de Mo Chis (Wuang Wei), encuentro imágenes en ellos; cuando miro los cuadros de Mo Chis, encuentro en ellos poemas.» Un poema atribuido a Wuang Wei reza así:

> Desde el río Azul se proyectan blancas piedras,
> Sobre las aguas de jade, algunas hojas verdes.
> No hay lluvia aún sobre los senderos de la montaña,
> Pero el aire es húmedo y moja las ropas.

Wuang Wei pintó muchos paisajes de los cuales no se conservan ninguno. Se le adjudica la introducción del arte de la pintura de paisajes en tinta solamente, que durante siglos fue considerada como la mayor escuela de pintura de China. La única obra que puede conservar cierto eco de su estilo es el llamado rollo *Wang Chuan,* denominado así por su patria de origen. Existe constancia de muchas copias del original; hay versiones del mismo en el Seattle Art Museum y en la Freer Gallery of Art, Washington D. C., que pueden ser copias de Ming de grabados anteriores. El torrente suavemente ondulado que se menciona en el título aparece en un paisaje que es fruto de una aguda observación, pero se nos escapa cualquier alusión al encanto personal del pintor. Todo ha sido formalizado y arcaizado y se ha agregado color luminoso. Resulta difícil formarse una idea cabal del carácter de la pintura de Wang Wei, pero ocupa un lugar prominente a la cabeza de la escuela de paisajes *literati.* Fue reverenciado por todos los pintores posteriores, aunque el estilo de sus pinturas pronto se volvió anticuado. Forma un contraste muy marcado con su contemporáneo de mayor edad Wu Tao-tzu; aunque debieron de conocer el uno la obra del otro, no existen pruebas de que se conocieran personalmente.

Wuang Yuan-ch'i 1642-1715

Wuang Yuan-ch'i era natural de T'ai-Ts'ang y estaba emparentado con Wang Shih-min. Así, pues, había nacido en el seno de una gran familia de eruditos y consiguió ocupar un lugar destacado, recibiendo su título de *ching-shih* a la edad de veintinueve años. También fue reconocido por el emperador K'ang Hsi, y fue miembro del consejo formado para la compilación del *Peiwen chai Shu hua p'u*, un amplio catálogo de pintura y caligrafía. Los cuadros de Wuang Yuan-ch'i se



cuentan entre los de mayor capacidad inventiva de la escuela ecléctica ortodoxa. Le interesaban el volumen y la construcción del paisaje de una manera que jamás adoptaron los artistas que le siguieron, pero que parece apuntar a un enfoque casi cubista de la pintura.

Warhol, Andy 1928-

El pintor, artista gráfico y cineasta norteamericano Andy Warhol nació en Pittsburg, pero se estableció en Nueva York en 1949. Durante la década de 1950 trabajó como ilustrador publicitario. Sus primeras creaciones como artista independiente revelan, por su claridad e impacto visual, muchos de los supuestos en los que se basa la publicidad (por ejemplo, sus cuadros de billetes de dólar y de latas de sopa Campbell, como en *Campbell's Soup Cans 200*, 1962; colección privada). Warhol se ha interesado siempre por las técnicas que permiten la multiplicación de una imagen, por ejemplo, la serigrafía. A menudo utilizó como punto de partida la fotografía de personajes tan famosos (Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Jacqueline Kennedy), que el efecto en sus cuadros es casi impersonal (por ejemplo, *Marilyn Monroe*, 1962, Museo Moderno, Museo Nacional, Estocolmo; *Elvis 1 y 2*, 1964, Art Gallery of Ontario, Toronto). También empleó imágenes de temas horripilantes (un choque automovilístico sangriento, una vista de una silla eléctrica), y redujo su impacto con el mismo estilo frío, sagazmente compacto.
La ausencia de emoción manifiesta, combinada con un sentido decorativo muy marcado, hicieron que la obra de Warhol resultase especialmente atractiva para los jóvenes de la década de 1960.
Su fama se vio incrementada por una serie de filmes que comenzó a realizar a partir de 1963 (por ejemplo, *Chelsea girls*, 1966; *Lonesome cowboy*, 1967-8). Pero a nada dedicó tanta habilidad propagandística creativa como a la promoción de sí mismo. Andy Warhol se ha convertido en una palabra cotidiana incluso para aquellos a quienes no les interesa su estilo artístico.

Antoine Watteau: *Fiestas venecianas*: óleo sobre tela; 56 × 46 cm.; 1717. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

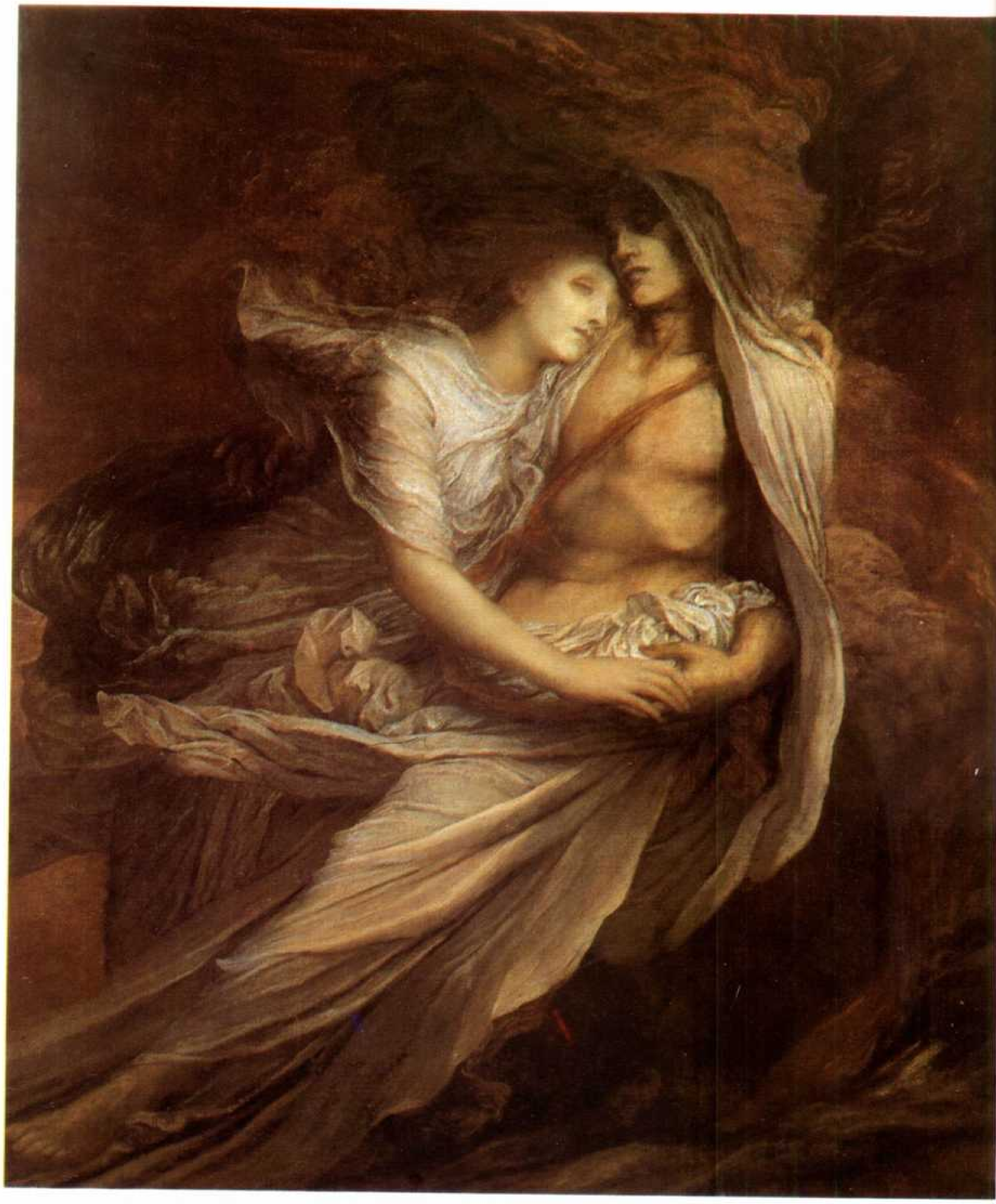
Watteau, Antoine 1684-1721

Jean-Antoine Watteau fue el pintor más destacado del rococó francés, un artista cuyo talento sirve de punto de referencia para medir el de sus contemporáneos y sucesores. Nació en Valenciennes, ciudad que había sido cedida a Francia poco antes, por lo cual durante su vida se le consideró como un artista flamenco.
Su familia era pobre y sus primeros años están rodeados de oscuridad. Se formó bajo la supervisión de artistas locales y llegó a París en 1702 como ayudante de uno de ellos, un pintor de decorados teatrales para la Ópera de París. Este fue, tal vez, el primer contacto de Watteau con el teatro, que llegó a fascinarle.
Su maestro dejó a Watteau en París y éste se vio obligado a hacer copias de antiguos artistas populares, casi como si se tratase de una producción en serie. Es probable que por entonces empezara a pintar por cuenta propia escenas que había conocido en su niñez en Valenciennes en un estilo que tenía mucho de Adriaen Brouwer (1605/6-38) y de David Teniers (1610-90). A lo largo de su vida sus pinturas se basaron siempre en dibujos e incluso durante esos primeros años en París, cuando vivía en medio de la pobreza, hacía delicados dibujos del natural.
Poco después de su llegada a París tuvo la suerte de entrar en contacto con Claude Gillot. Es probable que ya en 1703 fuera aprendiz de este pintor. A través de Gillot reanudó su contacto con el teatro y especialmente con la *Commedia dell'Arte*. Esta compañía de comediantes italianos había irrumpido en París como una tromba con sus ágiles e irreverentes pantomimas. Sus actuaciones se habían considerado tan escandalosas, que la compañía había sido expulsada de París en 1697. El recuerdo de la *Commedia dell'Arte* perduraba en las producciones de los comediantes franceses que también tomaban como base para sus obras los personajes tradicionales de Arlequín. Pierrot y Pantalone. Las escenas de la *Commedia* era la temática principal de los cuadros de Gillot que les daba un tratamiento muy natural. No es extraño, pues, que los cuadros pintados por Watteau durante su aprendizaje con Gillot fueran escenas de la *Commedia* que, al igual que las de su maestro, parecen haber sido pintadas tomando como modelo representaciones reales. Gillot mismo puso fin al período de aprendizaje de Watteau c. 1707 ó 1708, tal vez por celos profesionales. Transfirió su aprendizaje a Claude Audran III, un decorador que empleaba a numerosos artistas para llevar a cabo sus diseños. Con Audran, Watteau asimiló todo un vocabulario rococó de emparrados, pájaros, monos y *chinoiserie*.
Watteau tuvo suerte de haber estudiado con Audran y Gillot, ya que ambos eran artistas modernos apartados de la corriente principal de pintura académica francesa y Watteau, tanto por inclinación como por origen, era un extraño dentro del mundo artístico parisino.
Audran fue el restaurador del palacio de Luxemburgo y a través de él Watteau tuvo acceso regular al ciclo de cuadros de Rubens sobre *La vida de María de Medici*. Pudo así estudiar y copiar sin trabas una serie de pinturas realizadas por su gran compatriota. La capacidad técnica de Rubens, su maestría como dibujante y su dominio de la pintura eran muy superiores al resto de la producción parisina de la época, y el ciclo de *María de Medici* se convirtió en la influencia más importante sobre la formación del estilo de Watteau.
En 1709 Watteau presentó un cuadro al concurso para el tan codiciado Prix de Rome. Consiguió el segundo puesto y su suerte empezó a cambiar. Sirois, un marchante con el que se quedó más tarde, le encargó que pintase una escena bélica contemporánea. Watteau regresó a Valenciennes, cerca del frente de combate de la campaña del duque de Marlborough, para que su obra resultase lo más natural que fuese posible. Se conservan pocos de sus cuadros de escenas bélicas, pero los grabados demuestran que lo que interesaba a Watteau no era el combate ni el fragor de la batalla, sino la realidad que se ocultaba tras ella: los campamentos, los soldados que esperaban órdenes y la inactividad general de la guerra. Sus cuadros de temas militares son como las crónicas que presenta un moderno corresponsal de guerra, ya que tenía una mirada aguda para seleccionar lo importante dentro de la vida cotidiana. Este poder de percepción era el don más destacado de Watteau, y lo empleó plenamente en el tipo de pintura con el que suele vincularse su nombre de una manera más directa, la *fête galante*.
Precisamente como pintor de *fêtes galantes* entró Watteau en la Academia, creándose para él una nueva categoría. El cuadro que eligió para solicitar

el ingreso se titulaba *Peregrinaje a la isla de Cythera* (1717; Louvre, París). El cuadro tiene su origen en una escena sacada de una obra de la época, *Les Trois Cousines*. Representa el regreso de un grupo de personas desde Cythera, la isla del amor, en el momento en que se dan cuenta de que los placeres del amor son transitorios y de que es hora de abandonar la isla encantada para embarcarse hacia tierra firme.
Una vez más, Rubens sirvió aquí como fuente de inspiración para Watteau; no tanto el Rubens del ciclo de *María de Medici*, sino más bien el que pintó *El jardín del amor* (c. 1634; Museo del Prado, Madrid). Por lo general, no se atribuye a la pintura rococó seriedad temática, y los cortesanos, exquisitamente vestidos y perfectamente educados de Watteau pueden parecer a simple vista vehículos tan poco adecuados para las pasiones humanas como sus Arlequines y sus Pierrots. Pero Watteau era, por encima de todo, un artista que entendía el teatro, con sus elementos contrastantes de artificialidad y realidad.
Es posible que el desasosiego, la mala salud y las dificultades financieras motivaran la visita que hizo Watteau a Londres en 1719. Probablemente durante el año que pasó en Inglaterra creó *La Toilette* (1719; Wallace Collection, Londres). Este cuadro, pintado de una manera realista y libre, presenta una sensualidad veneciana poco frecuente en la pintura francesa. Durante sus últimos días, Watteau pintó el enorme *Giles* (c. 1719; Louvre, París) como cartel para un grupo teatral. «Giles» era la adaptación francesa de Pierrot, el chivo expiatorio y el descastado despreciado por sus compañeros. En el cuadro de Watteau aparece aislado y vulnerable, con su cara de tonto y sus ropas que no le van bien. Es probable que Watteau se identificara en cierto modo con su personaje, pues también él era un forastero, un marginado de sus contemporáneos, tanto por su temperamento como por su talento.

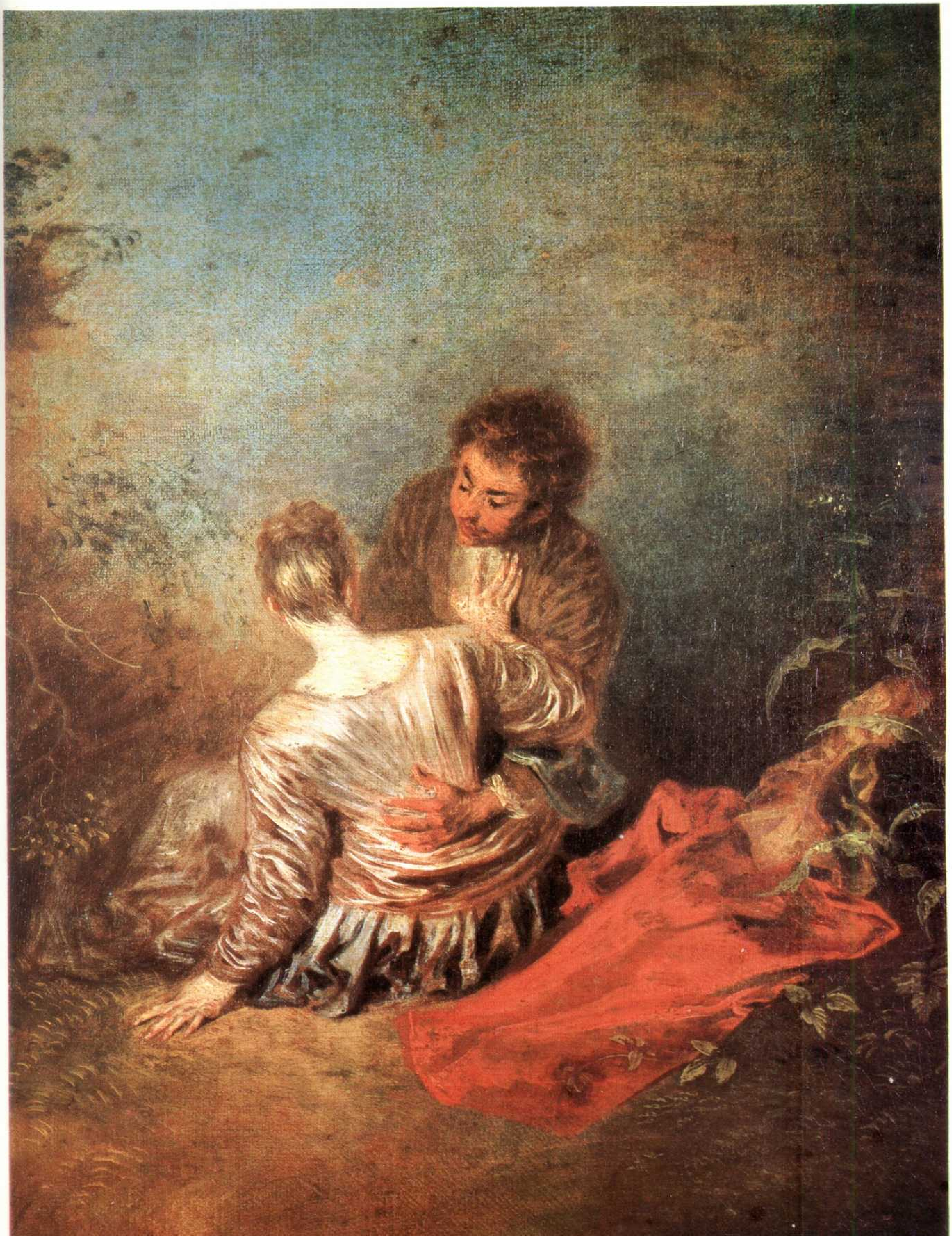
Watts, G. F. 1817-1904

El pintor inglés George Frederick Watts nació en Londres, hijo de un fabricante de pianos sin fortuna. A los veinte años expuso *La garza herida* (1837; Watts Gallery, Compton, cerca de Guildford), obra en la que se aprecian ya las líneas arremolinadas características de su obra posterior.
En 1843, cierto dinero ganado en el concurso para la decoración del nuevo edificio del Parlamento le permitió viajar a Florencia, donde pasó cuatro años.
El arte italiano, y en particular el rico colorido veneciano, causaron en él una poderosa impresión, cuyos resultados pueden apreciarse en su *Historia tomada de Boccaccio*, de grandes dimensiones (1844-7; Keble College, Oxford), y en las obras que pintó a lo largo de toda su carrera.
De regreso en Inglaterra, sus aspiraciones respecto de la pintura monumental se vieron frustradas.
Su pesimismo de esta época se refleja en el simbólico cuadro *Las ilusiones de la vida* (1848-9; Tate Gallery, Londres) y en el realista *Hambre irlandesa* (1848-9; Watts Gallery, Compton, cerca de Guildford).
En 1851 fue admitido como artista «residente» en la Little Holland House; miembros del ambiente artístico allí reunido posaron para muchos de sus retratos, por ejemplo *La condesa Somers* (comenzado en 1880; Watts Gallery, Compton, cerca de Guildford). Estos retratos presentan una calidad elevada y constante, y en ellos se basó su reputación hasta edad muy avanzada.
Tras la bancarrota de la Little Holland House en 1875, Watts quedó prácticamente recluido. Pero los retratos idealizados que él siempre había considerado su realización más importante alcanzaron una aceptación pública mayor cada vez en exposiciones tales como la muestra individual de la Grosvenor Gallery de 1882.
Se casó en 1886 y pasó sus últimos



G. F. Watts: *Paolo y Francesca;* óleo sobre tela; 152 × 130 cm.; 1860. Watts Gallery, Compton, cerca de Guildford.

Antonine Watteau: *El mal paso;* óleo sobre lienzo; 50 × 41 cm.; 1717. Museo del Louvre, París.





años en Compton, cerca de Guildford, donde actualmente la Watts Gallery está dedicada a su obra.
Las composiciones simbólicas de figura, con títulos tales como *El tiempo, la muerte y el juicio* (1900; Tate Gallery, Londres), ilustran la concepción que Watts tenía de sus cuadros como «intentos de encarnar ideas visionarias».
Están pintados con una técnica de empaste y algunos de ellos rayan casi en la abstracción, especialmente *El sembrador de los sistemas* (1902; Watts Gallery, Compton, cerca de Guildford).

Antoine Watteau: *Mezetin guitarrista*; óleo sobre lienzo; 55 × 43 cm.; 1718-19? Metropolitan Museum, Nueva York.



Jan Weeniks: *Alegre compañía;* óleo sobre tela; 80 × 107 cm.; 1667. Musée du Petit Palais, París.

Weeniks, Jan 1640-1719

El pintor holandés Jan Weeniks pintó retratos y paisajes a la manera italiana en el estilo de su padre y maestro, Jan Baptist (1621-60?). Su popularidad se debe fundamentalmente a los cuadros de trofeos de caza, de espíritu ligero pero encantador: bodegones en los cuales aparecen liebres y faisanes muertos y otras piezas de caza rodeadas de frutas, flores y a veces de las armas utilizadas en la cacería. Estos objetos aparecían dispuestos con frecuencia en torno a urnas ornamentales y a otros ejemplos de escultura de jardín y colocados en la media luz de un parque. Weeniks adaptó el carácter esencialmente decorativo de esos cuadros a paredes enteras en una serie de grandes dimensiones pintada para el castillo del conde Palatine, en Bemsberg (1702-12).



Wen Cheng-ming: *Ciprés y roca;* tinta sobre papel; 26 × 49 cm.; 1550. William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City, Montana.

Wen Cheng-ming 1470-1559

Wen Cheng-ming procedía de una gran familia de pintores. Su residencia fue Ts'ang Chou. Fino calígrafo y pintor, en un principio fue oficial del ejército, pero se retiró muy pronto con el fin de dedicarse a la pintura. Fue discípulo de Shen Chou, y el líder de la escuela Wu del siglo XVI. Su hijo, sus sobrinos, sus nietos y sus sobrinos nietos siguieron sus pasos; probablemente el más destacado de todos ellos fue su sobrino nieto Wen Po-jen (1502-75).
Por la época en que Tung Ch'i-ch'ang escribió sus tratados sobre pintura, florecía la escuela Wu de Wen Cheng-ming.
Si bien Wen Cheng-ming estaba muy cerca de la mentalidad de los pintores Yuan y era un artista sumamente versátil y vigoroso, su habilidad y gracia molestaban a Tung Ch'i-ch'ang, siempre suspicaz con respecto al inteligente pintor.
Wen Cheng-ming pintó bambú con gran sensibilidad, en la escuela de *literati* de Li K'an y Wu Chen. Cuando se puso a pintar paisajes adoptó el color, introducido ya por Wang Meng en el siglo XIV, y empleado con gran propiedad por Shen Chou en el siglo XV. Wen trabajaba dentro de los estrictos límites de la tradición que hundía sus raíces en las puras



Benjamin West: *El tratado de Penn con los indios;* óleo sobre tela; 193 × 274 cm.; 1771. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia.

tradiciones de los *literati* de la dinastía Yuan, pero además seguía la línea de cambio que se hizo ostensible en el siglo XVII.
En cierto sentido, Wen Cheng-ming es el último de los intuitivos pintores *literati.* Su arte no revela las preocupaciones críticas y analíticas del período que va de Tung Ch'i-ch'ang a Mo Shih-lung. No parece compartir la necesidad de Wang Shih-min de atenerse a determinados conceptos del arte ni el deseo de Shih T'ao de apartarse de dichos conceptos. Hasta tal punto que las pinturas de Wen Cheng-ming dan una impresión de libertad y desinhibición cuando se las compara con obras posteriores. Pero dentro de sus pinturas se encuentra todo lo de Wang Shih-ming y Wan Chien.
Si Tung Ch'i-cha'ang no hubiera intervenido, es probable que la pintura habría continuado esta misma línea de evolución, aunque tal vez más lentamente y con menor número de excentricidades en los siglos XVII y XVIII.

West, Benjamin 1738-1820

El pintor retratista e histórico norteamericano Benjamin West nació cerca de Springfield, Pennsylvania. A mediados de la década de 1750 aprendió a pintar por sus propios medios, y en 1760 viajó a Roma, donde recibió la influencia de A. R. Mengs y de Gavin Hamilton. Se estableció en Londres en 1763, y durante la década siguiente no tuvo ningún rival importante en su campo favorito de la pintura histórica. Su *Desembarco de Agripina en Brundisium con las cenizas de Germánico* (1766; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut), encargado por un arzobispo de York, es un ejemplo característico del estilo de su primer período londinense, con su escrupulosa atención a los detalles antiguos correctos. La idea de West de que ese realismo subrayaba el contenido dramático podría deberse a su admiración por Poussin. Su obra más importante e influyente fue *La muerte del general Woolfe* (1770; National Gallery of Canada, Ottawa). En esta obra retrató un incidente de la historia contemporánea con todo el patetismo y dramatismo de la historia clásica, sin recurrir a la alegoría ni al valor asociativo de la vestimenta y el ambiente antiguos. Su rápida ascensión como pintor narrativo de éxito culminó con su nombramiento de «Pintor histórico» del rey Jorge III en 1772.
En 1780 West comenzó una serie de treinta y cinco pinturas de temas bíblicos de la historia de la religión revelada destinadas a la capilla de Jorge III, en Windsor. Este ambicioso plan decorativo estaba casi terminado en 1810. Muchos de los cuadros habían sido expuestos en la Royal Academy a medida que se iban terminando, pero la instalación final en Windsor nunca se produjo. Ciertos temas de este ciclo volvieron a ocupar a West en años

posteriores. Y en 1817 terminó una versión monumental de su apocalíptica obra *La muerte sobre un caballo pálido* (Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia).
West fue un pintor ecléctico en lo que respecta a la elección de estilos y de temas, abarcando desde el estilo neoclásico hasta el extravagantemente sublime que adoptó después de 1780. Tuvo una gran capacidad de innovación, pero en lo fundamental buscó su inspiración en las ideas de otros artistas de la época. De todos modos, fue el pintor histórico de mayor éxito de su generación en Inglaterra. Fue miembro fundador de la Royal Academy, en cuya presidencia sucedió a Reynolds en 1792.

Westermann, Horace 1922-

El escultor norteamericano Horace Clifford Westermann nació en Los Ángeles, en 1922. Sirvió en la Marina de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y luego trabajó como acróbata antes de iniciar sus estudios en el Art Institute of Chicago (1947-54). A mediados de la década de 1950 empezó a ejecutar esculturas marcadamente originales en diversas maderas y materiales impecablemente trabajados. Su obra se inscribe dentro de una tradición surrealista y emplea el ingenio y la ironía para explorar las paradojas de las imágenes verbales y visuales. Sus obras son a veces siniestras (como en la serie *El barco de la muerte*), a veces eróticas (como en *Casas*), y por lo general ambiguas. El elemento absurdo de su obra puede ser al mismo tiempo elegante y revelador. Westermann vive y trabaja en Brookfield Center, Connecticut.

Weyden, Rogier van der
1399/1400-64

Rogier van der Weyden fue un pintor flamenco hijo de un maestro cuchillero de Tournai. Su nombre aparece mencionado por primera vez en un documento de 1472, fecha en que comenzó su aprendizaje con Robert Campin. Ya estaba casado antes de los treinta años y no descubrió su vocación hasta una época bastante avanzada de su vida. Por desgracia, no tenemos datos sobre sus actividades anteriores. Un documento de Tournai de 1426, donde se menciona un presente comunal consistente en vino hecho a un hombre del mismo nombre parece



Rogier van der Weyden: *Retrato de una dama;* óleo sobre tabla; 36 × 28 cm.; c. 1450-60. National Gallery, Londres.

ser una referencia a otras persona. En 1423 ingresó en el Gremio de Tournai, pero en 1435 ya se había trasladado a Bruselas. Al año siguiente, ya lo habían designado pintor cívico de su ciudad adoptiva. A pesar de este traslado, mantuvo sus intereses comerciales en Tournai y fue conmemorado por el gremio de artistas de esta ciudad después de su muerte. Aunque recibió encargos de un amplio círculo de protectores, tanto de Holanda como del extranjero, no hay pruebas de que viajara, salvo en una ocasión c. 1450, en que hizo una visita a Roma. Ninguno de sus cuadros tiene fecha, con lo cual la cronología de su numerosa obra sigue siendo imprecisa. Como dirigía un gran taller, esta dificultad se ve aumentada por los numerosos problemas de atribución.
Las pinturas más antiguas de Van der Weyden que han llegado hasta nosotros son probablemente un par de pequeños dípticos de *La Virgen y el Niño* y *Santa Catalina en un paisaje* (Kunsthistorisches Museum, Viena), *La Virgen y el Niño* (Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano) y *San Jorge y el dragón* (National Gallery of Art, Whashington). La presencia de cierto número de motivos formales, el tratamiento de la luz y el reducido tamaño de ambas obras indican un conocimiento de la obra de Jan van Eyck; los tipos faciales de las mujeres y el tratamiento de sus ropajes dan idea de que hubo una estrecha asociación con Robert Campin. Una combinación similar de influencias se puede ver en otra obra temprana suya, la *Anunciación* del Louvre. En una serie de aspectos, este cuadro parece ser una crítica del panel central del retablo de Mérode, obra de Campin, habiéndose eliminado en él los errores de perspectiva más abultados cometidos por éste. Por la época en que Van der Weyden pintó *San Lucas pintando un retrato de la Virgen* (Museum of Fine Arts, Boston), de la influencia de Campin sólo quedan vestigios, en tanto que llega a su punto culminante la de Jan van Eyck. Toda la composición es una paráfrasis de *La Virgen del canciller Rolin* de éste último pintor (c. 1435; Louvre, París). Pese a la obviedad del préstamo, *San Lucas pintando a la Virgen* refleja una expresividad lineal que está ausente en su modelo, más elaborado. Puede decirse que trasunta una tensión emocional característica del estilo personal de Van der Weyden.
Esta tendencia alcanza su máxima expresión en la más meritoria de las obras del artista que ha llegado hasta nosotros, el *Descendimiento de la Cruz* que se encuentra en el Museo del Prado, Madrid. Pintado probablemente en la segunda mitad de la década de 1430, este retablo fue encargado por el gremio de arqueros de Lovaina. Dejando de lado la posibilidad de un decorado naturalista con paisaje, Van der Weyden comprimió las diez figuras casi de tamaño natural de su composición en una hornacina dorada, simulando el aspecto de un retablo tallado de madera policromada. Las figuras en estrecho contacto entre sí parecen agitarse en una convulsión de dolor única que introduce brutalmente la angustia de la Pasión. Aunque el *Descendimiento de la Cruz* es una obra de inmensa riqueza formal y colorista, estas características están subordinadas al objetivo fundamentalmente emocional del diseño.
Aproximadamente c. 1441 Van der Weyden era un maestro sumamente próspero, pero las crónicas de este período señalan que no tenía a menos policromar esculturas ni pintar estandartes.



Entre 1439 y 1441 trabajó en los cuatro paneles de *La justicia del emperador Trajano y el Conde Herkinbaldo* que hasta su destrucción en 1693 decoraron el ayuntamiento de Bruselas. En un tapiz de Berna queda constancia de algunas partes de esta serie, aunque de una manera muy distorsionada. La pérdida de estos cuadros es doblemente desafortunada, tanto por lo que se refiere a su evidente calidad —descrita por varios cronistas de la época— como porque constituían el único ciclo importante de pintura narrativa seglar que se sabe pintó el artista. En 1445, el rey Juan II entregó un retablo del maestro «Rogel» a la cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, lo cual indica que la fama de Van der Weyden se había extendido hasta Castilla. Esta obra es idéntica a una de dos versiones de un retablo de la Virgen (el pequeño se encuentra en el Staatliche Museum, Berlín, y el mayor —un tríptico— está dividido entre la Capilla Real de Granada y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Durante las postrimerías de la década de 1440 pintó el enorme altar del *Juicio Final* que se encuentra en el hospital fundado por el canciller borgoñón Nicolas Rolin en Beaune, cerca de Dijon. Con su fondo dorado, sus asociaciones escultóricas (la composición principal deriva de relieves de un tímpano gótico) y su gran intensidad emocional, esta obra es comparable al anterior *Descendimiento de la Cruz*.
Existen documentos que revelan que al menos un retablo pintado por Van der Weyden había sido exportado a Ferrara en 1449. También señalan que en 1450 y 1457 recibió pagos provenientes de la Corte de Este que tal vez tuviesen algo que ver con esta obra. En 1450 se encontraba en Roma, donde se supone que admiró los frescos de Gentile da Fabriano. Es poco probable que su visita durase mucho tiempo; tal vez visitara Florencia en el mismo viaje. Dos de sus obras conservadas fueron pintadas para los Medici: *La Virgen y el Niño y cuatro santos* (Städesches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) y el *Enterramiento* (Uffizi, Florencia). Es probable que ambas fueran pintadas a poco de su regreso a su ciudad y que a continuación fueran embarcadas hacia Florencia. Aunque en ellas hay algunos motivos iconográficos derivados del arte italiano, ninguno de ellos permite suponer que el artista estuviese particularmente interesado en el estilo florentino.
Un cuadro como el retablo de los *Siete Sacramentos* (Royal Museum of Fine Arts, Amberes), pintado quizá para el obispo de Tournai a comienzos de la década de 1450, revela la influencia constante de Jan van Eyck. En el panel central, el emplazamiento de las figuras de grandes dimensiones sobre un fondo que es la vista de la nave de una iglesia, está basado en la *Virgen de la Iglesia* de Van Eyck (c. 1425-30; Staatliche Museen, Berlín). Extendiendo esta idea básica a los tres paneles, Van der Weyden renueva la tradicional división narrativa del tríptico de una manera que sugiere una vista transversal de la nave central y de las naves laterales de una iglesia gótica. Su tríptico de Braque (Louvre, París) es probablemente de fecha próxima. En este pequeño retablo, las figuras de medio cuerpo de Cristo y de los santos están colocadas sobre un fondo de paisaje distante de una manera notablemente original. Parece probable que los posteriores retratos de medio cuerpo del Norte ambientados en un paisaje, que se popularizaron al comenzar el siglo XVI, estuviesen inspirados en última instancia en este cuadro o en otro similar del mismo artista.
Con el retablo de San Juan que se encuentra en los Staatliche Museen de Berlín, Van der Weyden volvió al formato de un triple pórtico simulado que contiene tres escenas, similar al que había empleado una década antes en el retablo de la Virgen para Miraflores. Sin embargo, las escenas representadas son visualmente más complejas que las del retablo de Miraflores. También el tríptico Bladelin de Berlín (Staatliche Museen) se caracteriza por una mayor complejidad formal e iconográfica. Por comparación, el díptico de *Cristo en la Cruz* y *San Juan y la Virgen* (John G. Johnson Collection, Philadelphia) es una composición muy sobria en la que se han eliminado todos los detalles no esenciales. La última obra importante de Rogier es el retablo de Santa Coloma. Probablemente fue pintado c. 1460 para una iglesia de Colonia y se encuentra actualmente en la Altepinakothek, Munich. En este retablo se combinan reminiscencias de la totalidad de la obra de este artista, desde la *Anunciación* del Louvre hasta el tríptico Bladelin. Se trata de una obra magistral que se distingue por las exquisitas armonías de forma y de color.
Además de numerosas obras religiosas, Van der Weyden pintó muchos retratos, tanto en forma de obras independientes como combinados con cuadros de busto de la Virgen y el Niño como trípticos devocionales. Pocos de ellos están documentados y resulta difícil establecer su cronología. Sin embargo, es evidente que el artista creó un tipo nuevo y refinado de retrato aristocrático mediante la manipulación subjetiva de las facciones de sus modelos.
Van der Weyden fue el tercero del gran trío de pintores que fundaron la escuela holandesa primitiva. Aunque bebió en las fuentes de Campin y de Jan van Eyck, su estilo elegante y emotivo se distingue del de éstos. El gran número de obras suyas exportadas y su gran taller, en el que trabajaron incluso artistas italianos, proyectó su estilo por toda Europa. No sería exagerado afirmar que fue el artista del Norte del siglo XV que más influencia ejerció.

Rogier van der Weyden: *La Virgen con el Niño y cuatro santos;* tabla de roble; 53 × 38 cm.; c. 1450-1. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt-am-Main.

Whistler, J. A. M. 1834-1903

El pintor, artista gráfico y diseñador norteamericano James Abbott McNeill Whistler nació en Massachusetts. Pasó su infancia en San Petersburgo, donde su padre supervisó la construcción del ferrocarril a Moscú. Fue enviado a la academia militar de West Point, pero fue expulsado por no aprobar la Química. Tras un breve período en el U. S. Costal Survey, donde aprendió a hacer aguafuertes de mapas y de planos, se dirigió a París en 1855 para estudiar. Entró en el estudio de Charles Gleyre, un pintor de la Escuela de Tugier, y publicó su primera serie de aguafuertes titulada *The French Set*, en 1858.
Estos grabados contaron con la aprobación inmediata de otros artistas como Henry Fantin-Latour y Alphonse Legros. Whistler adoptó la postura de un bohemio y durante toda su carrera fue fiel a la figura del «dandy» inventada por Baudelaire. La imagen de una mariposa que adoptó como firma es una expresión cabal de su carácter y muy adecuada, además, al mundo del joven arte parisiense. En 1858, su primer cuadro, *Al piano*, fue rechazado en el Salón (retocado en 1859; actualmente en el Taft Museum, Cincinatti). Cuando fue

aplaudido al año siguiente en la Royal Academy, Whistler dedicó su atención a Londres. Por aquella época también recibió una fuerte influencia de Velázquez (1599-1660). Gradualmente se fue sustrayendo al abrumador realismo de Gustave Courbet para adoptar la luminosidad contenida y el modo de vida de Inglaterra y de los ingleses.
En 1859 Whistler compró una casa en Londres. Comenzó a representar el Támesis tanto en una serie de grabados como en otra, extensa, de pinturas al óleo: *El Támesis helado* (1682; Freer Gallery of Art, Washington D. C.), *Lo último del viejo Westminster* (1863, Museum of Fine Arts, Boston), *Wapping* (1864; John Hay Whitney Collection, Nueva York), y *El viejo puente de Battersea* (c. 1872; Tate Gallery, Londres). Durante este período produjo también *La muchacha blanca* (1862; National Gallery of Art, Washington D. C.). El cuadro fue rechazado por el Salón de París y expuesto en cambio en el Salon des Refusés en 1863, donde causó sensación. En él podemos apreciar a Whistler en su momento de mayor acercamiento a los prerrafaelistas ingleses, especialmente a Dante Gabriel Rossetti, pero conservando una gran individualidad en el estilo. Aun en los casos en que reflejan la moda del momento, en sus cuadros nunca puede observarse una imitación directa. Había aprendido de los artistas franceses, especialmente de Courbet, a gozar del medio por el medio mismo, y de esta manera quedaba protegido de las características sentimentales, mezquinas, de la pintura costumbrista inglesa.
Gracias a su interés por el arte japonés, que se despertó en él aproximadamente en 1863, Whistler logró su enfoque estético. El *japonismo* le ofreció en un momento dado una vía de evolución mediante el autocontrol y la concentración del esfuerzo. Algunas de las primeras pinturas «japonesas», por ejemplo, *Púrpura y rosa, el Lange Lijzen de los Seis Marcos* (1864; John G. Johnson Collection, Filadelfia) no son mucho más que piezas de costumbres. Al igual que sus contemporáneos, se vio influido por las obras japonesas que contempló en Londres y en París. Tras un breve intervalo en el que Whistler probó con una combinación de *japonismo* y de clasicismo que recuerda a George Moore, se abrió camino hacia un estilo más profundo de autoexpresión. Esta etapa comenzó tras su viaje a Valparaíso, Chile, cuando vio por primera vez el océano Pacífico. Trabajó el equilibrio y la armonía japoneses hasta transformarlos en sus propios esquemas decorativos simplificados de una manera mucho más orgánica (por ejemplo, *Tres figuras*, c. 1868; Tate Gallery, Londres). En su captación de las ideas de Oriente consiguió abrir nuevas vías para la pintura occidental. Llevó al público de arte hacia una conciencia del estilo oriental, sin limitarse a adaptar los modismos a la manera occidental de ver las cosas, sino contribuyendo a una apreciación general de las cualidades puras y abstractas del pensamiento y el diseño orientales. Este gusto de Whistler por el arte y la cultura japoneses permite ver sus puntos de contacto con el Art Nouveau.
Los nocturnos de la década de 1870 señalan la cumbre de su carrera. Sus retratos y trabajos de diseño posteriores, como el tan conocido *Peacock room* (1876-7; Frier Gallery of Art, Washington D. C.), constituyen pasos importantes en la misma dirección. Examinados de una manera retrospectiva, se han ganado el aprecio que merecían dentro de la evolución de la pintura norteamericana y europea,



J. A. M. Whistler: *Finette;* punta seca sobre papel; 29 × 20 cm.; 1859. British Museum, Londres.

sus ideas en 1885 en el libro titulado *The Ten o'Clock Lectures*. Aquí reprodujo completo el diálogo del juicio y continuó con la discusión del tema, declarando su convicción, por entonces radical, de que la forma y el color podían existir por sí mismos sin el soporte material del tema. Whistler se dio a conocer como el exponente principal de la doctrina del «arte por el arte», relacionando esto de una manera retrospectiva con analogías entre el arte pictórico y la música, y con su utilización inicial de términos musicales en los títulos de sus cuadros. Whistler fue elegido miembro de la Royal Society of British Artists en 1884. Se casó en 1888 y publicó *The Gentle Art of Making Enemies* en 1890. Entre sus aguafuertes de la última época figura la *Serie Holandesa* de la década de 1890. Enseñó en la Académie Carmen entre 1898 y 1901 y murió en Londres, dos años más tarde.



J. A. M. Whistler: *Nocturno en negro y oro: El cohete que cae;* panel; 60 × 47 cm.; c. 1874. Detroit Institute of Arts.

pero en vida del artista parecían a menudo tan peculiares y extravagantes como la figuras pública que Whistler se formó deliberadamente para sí. No es sorprendente que sus obras y su estilo de vida fuesen mal interpretados por un crítico como John Ruskin, ya que constituían un desafío deliberado a la ética de la época anterior. El sonado juicio por difamación entre Ruskin y Whistler se basó en la acusación del crítico de que el pintor había «arrojado un tarro de pintura al rostro del público» cuando produjo *Nocturno en negro y oro: El cohete que cae* (1874; Detroit Institute of Art). Un aspecto importante era: ¿cuánto tiempo había llevado al artista terminar el cuador? La respuesta de Whistler fue que contenía toda la experiencia de una vida. En este intercambio chocaron frontalmente dos códigos, la ética del trabajo y el nuevo esteticismo. Whistler ganó el caso. Le fue asignada una compensación insignificante por daños y perjuicios y partió al extranjero arruinado.
Con la serie de aguafuertes que produjo en Venecia en 1879 y 1880, Whistler se recuperó brillantemente de sus pérdidas. A su regresó, empezó a dar conferencias sobre arte, publicando

Wiligelmo de Módena

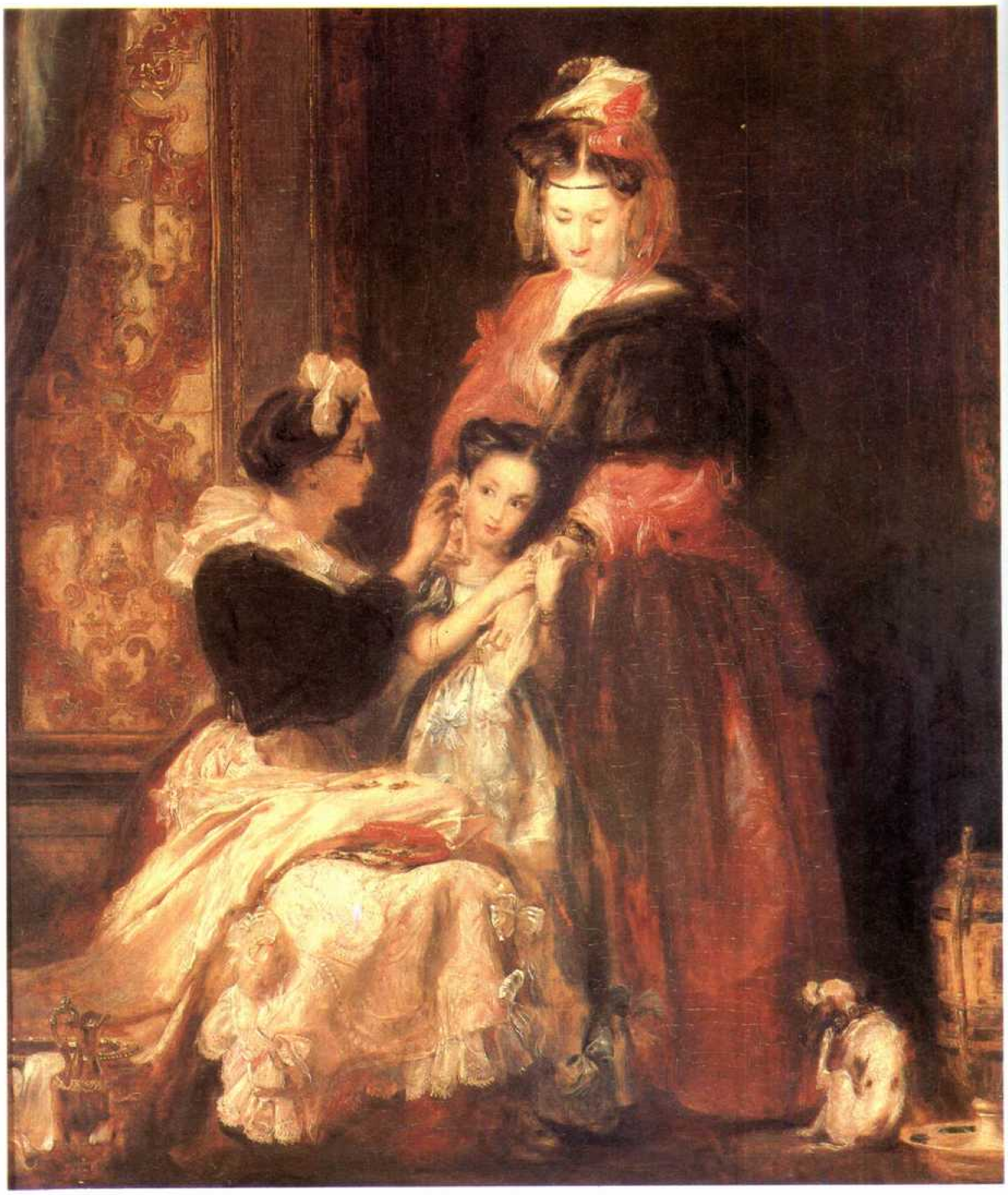
fl. c. 1100-25

Wiligelmo de Módena fue un escultor románico de gran personalidad y capacidad expresiva que ejerció una influencia profunda sobre la historia de la escultura. Todo lo que sabemos de él es que fue el escultor principal de la catedral de Módena, en Emilia, reconstruida a partir de 1099. Una jactanciosa inscripción hace el elogio del artista, pero no da ningún dato sobre su origen ni sobre su carrera anterior. Parece probable que estuviese familiarizado con una escuela de escultura recientemente surgida en Apulia y que admirase los marfiles otonianos.
Sin embargo, la fuente principal para su arte fue la escultura romana, de la cual existían muchos más ejemplos en Italia por entonces que en la actualidad. Durante la construcción de la catedral de Módena se encontraron en las excavaciones muchos relieves romanos, y algunos fueron incorporados a la fachada junto con el friso, los paneles tallados, los pórticos y los capiteles de Wiligelmo. Su friso, que muestra escenas del Génesis (desde la creación hasta el diluvio) imita obviamente los frisos de los monumentos romanos, aunque la iconografía es cristiana. Algunos de sus otros relieves son copias inconfundibles de modelos romanos.
El estilo de Wiligelmo es expresivo y monumental. En las jambas del pórtico occidental empleó figuras

de profetas colocadas una por encima de la otra; el método fue adoptado más tarde en la abadía de Saint-Denis, en París, y en varias catedrales góticas del siglo XIII. Sus colaboradores, discípulos y seguidores, aunque faltos de su genio, extendieron la influencia de su estilo por todo el norte de Italia y aún más allá, hasta Aragón y Cataluña, y hasta Hungría. El friso de la fachada de la catedral de Lincoln fue desdibujada imitación inglesa del friso de Wiligelmo en Módena. Recientemente se ha lanzado la idea de que el friso de Wiligelmo fue esculpido en un principio para un tabique del interior de la catedral de Módena, siendo trasladado a la fachada durante la segunda mitad del siglo XII. Sin embargo, esta teoría ha sido refutada de manera concluyente.

Wilkie, David 1785-1841

El pintor escocés sir David Wilkie nació en Cults, Grampian, donde su padre era pastor protestante. Entre 1799 y 1804 se formó en la Trustees Academy, Edimburgo. Antes de trasladarse a Londres, en 1805, ya había producido escenas rústicas influido tanto por la pintura costumbrista holandesa del siglo XVII como por la reciente pintura escocesa del mismo tipo. Su fama quedó consolidada con *Los polípticos de la aldea* (1806; colección privada). El cuadro muestra una animada discusión en una sombría cervecería, está lleno de incidentes anecdóticos y nos recuerda la obra de Adriaen Ostade y David Teniers. Los compradores de estos temas de los bajos fondos eran en su gran mayoría aristócratas, pero llegaban a un público más amplio de clase media a través del grabado. Pronto el reconocimiento oficial corroboró la popularidad de Wilkie, que fue nombrado miembro correspondiente de la Royal Academy en 1809 y miembro de pleno derecho dos años después.
En 1812 montó una exposición de su propia obra donde presentó su *Blind man's buff* (1812; colección privada de la reina Isabel II de Inglaterra). La apariencia dulcificada de las figuras que se divierten contrasta con aquellas más bien aburridas de las primeras obras campesinas del pintor. *La carta de presentación* (1813-14; National Gallery of Scotland, Edimburgo) representa también una ramificación de su arte y su tema está tomado de un nivel social más elevado. En un estudio bien amueblado, un joven visitante se presenta a un anciano escritor cuya mirada desconfiada, de reojo, se ve emulada por su perro que olfatea las rodillas del extraño.
La técnica narrativa de Wilkie fue una influencia que terminaría en la pintura costumbrista victoriana. El talante trágico del *Embargo para cobrar la renta* (1815, colección privada) suscitó descontentos entre la crítica, de modo que el artista, siempre deseoso de adecuar su estilo a los gustos del público, dejó de lado esta línea. Su cuadro más conocido, *Los pensionados de Chelsea leyendo el despacho de Waterloo* (1821-2; Wellington Museum, Londres), fue expuesto en la Royal Academy; estaba acompañado de un largo pasaje en el que se describía a cada uno de los veteranos que reciben la noticia de la victoria junto a una taberna de la londinense calle de King's Road. Su patriotismo y su calor sentimental resultaron enormemente atractivos; en la exposición hubo que colocarlo fuera del alcance del público visitante. El tema elevaba el género anecdótico familiar de Wilkie a la categoría de pintura histórica moderna.
Los viajes que realizó por el continente europeo por razones de salud entre 1825 y 1828, y sobre todo los viejos maestros españoles que tuvo ocasión de contemplar, llevaron a Wilkie a transformar su estilo. Esto es evidente, por ejemplo, en *La*

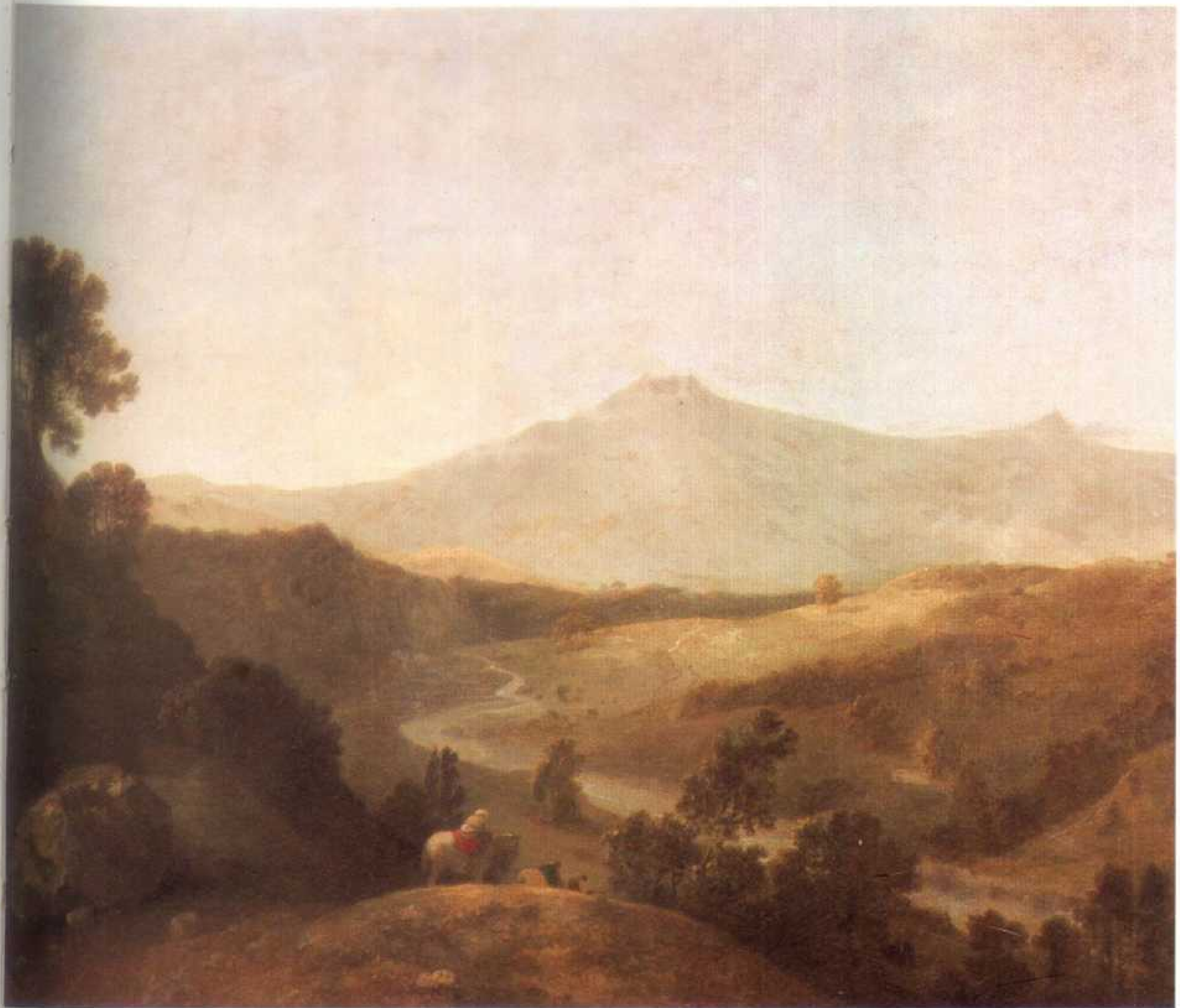


David Wilkie: *El primer pendiente;* óleo sobre panel; 74 × 61 cm.; 1835. Tate Gallery, Londres.

emperatriz Josefina y la echadora de la buenaventura (1837; National Gallery of Scotland, Edimburgo), con su pincelada suelta y rápida y su imponente tamaño: dos metros y medio de altura.
La adopción de este ampuloso estilo puede deberse, en parte, al hecho de que Wilkie pasase a ocupar, en lugar de sir Thomas Lawrence, el honroso puesto de pintor oficial del rey en 1830. Fue nombrado caballero en 1836. Ahora su producción principal iba a ser retratística.
Su *Guillermo IV* (1833; Wellington Museum, Londres), tal vez el ejemplo más logrado, contiene zonas de suave empaste, sobre todo las plumas del casco militar.
En 1840, Wilkie visitó Tierra Santa. Su intención, anticipándose a Holman Hunt, era recoger materiales para producir pinturas de tema bíblico que fuesen históricamente precisas. Murió al regreso de su viaje.

Willumsen, Jens 1863-1958

Jens Ferdinand Willumsen fue un artista danés miembro marginal de la escuela de Pont-Aven. Sus actividades artísticas abarcaban desde la pintura a la arquitectura, la cerámica, la escultura y la crítica de arte. Se formó en Copenhague.
Durante el verano de 1890, en una visita al punto de reunión de artistas de Pont-Aven, en Bretaña, conoció a Gauguin, quien lo inició en el simbolismo pictórico. Willumsen adoptó rápidamente el nuevo estilo de pintura plana, simplificada y brillantemente coloreada. Su bajorrelieve *Una obra de la cantera* (1891; Museo Estatal de Arte, Copenhague) está próxima a la obra de Gauguin en este medio. Sin embargo, sus cuadros, por ejemplo, *Mujeres bretonas caminando* (1891; Museo J. F. Willumsen, Fredrikssund, Dinamarca), tiene una relación más directa con las superficies históricas crudas de Émile Bernard y con las siluetas simplificadas pero llenas de vida de Sérusier. En 1892 se retiró a Noruega en busca del equivalente pictórico del simbolismo de la «Biblia» de Gauguin: *Sartor Resartus* (publicado en 1836), de Thomas Carlyle.



Richard Wilson: *El valle de Mawddach y Cader Idris;* óleo sobre tela; 92 × 110 cm.; c. 1774? Walker Art Gallery, Liverpool.

Wilson, Richard 1714-82

El retratista y paisajista Richard Wilson fue el artista inglés más importante, antes de J. M. W. Turner y John Constable, de los que dedicaron la mayor parte de sus carreras a la plasmación de paisajes al óleo.
Nació en Penegoes, Gales, y desde el año 1729 estudió en Londres con un retratista de segunda fila. Pintó retratos hasta 1750; *El almirante Thomas Smith* (c. 1744; National Maritime Museum, Greenwich) es un buen ejemplo de su obra en este campo. En 1750 fue a Italia y estuvo durante una breve temporada en Venecia antes de establecerse en Roma. Probablemente fuera Claude-Joseph Vernet quien le persuadió, aproximadamente en 1752, para que se dedicara a la pintura paisajística. Durante ese mismo año pintó *banditti* y temas históricos en el estilo de Marco Ricci y de Poussin. Su primer paisaje italiano fechado, *Vista de Roma desde la Villa Madama* (1753; Paul Mellon Center for British Art, New Haven, Connecticut) fue pintado para el conde de Bartmouth, quien más tarde encargó a Wilson una excelente serie de dibujos de paisajes en tiza. Los paisajes de la estancia de Wilson en Italia representan vistas comunes de los alrededores de Roma y Nápoles. Sus principios de composición estaban tomados en gran parte de Claude y de Gaspar Dughet. Los aristócratas ingleses que hacían el *grand tour* admiraban especialmente sus cuadros y los coleccionaban como *souvenirs*.
Alrededor de 1757 Wilson, que por entonces era maestro de un estilo paisajístico plenamente desarrollado, regresó a Londres. Allí continuó pintando vistas italianas basadas en los minuciosos estudios del natural que había acumulado durante su visita.
Deseoso de que se le reconociera como pintor «serio» de primera fila, volvió a probar suerte con el paisaje histórico *La destrucción de los hijos de Níobe* (c. 1760; Paul Mellon Center for British Art, New Haven, Connecticut). En 1760 se expuso una versión de este cuadro en la primera exposición de la Sociedad de Artistas. Fue miembro fundador de la Royal Academy en 1768. Además de los paisajes italianos e históricos, Wilson pintó «retratos» de casas de campo y vistas galesas. Sus cinco vistas de Wilton (colección del duque de Pembroke, Wilton, Wiltshire) y su *Snowdon* (1766; Walker Art

Gallery, Liverpool) son quizá sus contribuciones más originales a estas categorías. En sus cuadros posteriores empezó a hacerse cada vez más evidente la influencia de los artistas holandeses del siglo XVII, en particular del estilo claro y luminoso de Aelbert Cuyp. Aunque sus protectores se olvidaron de él en sus últimos años, Wilson había demostrado la finalidad seria de la pintura de paisaje. Su ejemplo inspiró a los artistas ingleses hasta bien entrado el siglo siguiente, y su obra prenuncia la de Corot.

Wilton, Joseph 1722-1803

El escultor inglés Joseph Wilton nació en Londres, hijo de un acaudalado yesero. Su formación fue superior a la de cualquier otro escultor inglés de su época, ya que fue aprendiz de Paul Delvaux, en Nivelles, y más tarde se unió al taller de Jean-Baptiste Pigalle, en París. En 1747 fue a Italia, donde trabajó con éxito durante siete años, primero en Roma y luego en Florencia. A su regreso a Londres se puso a trabajar activamente en todas las ramas de la escultura. Fue miembro fundador de la Royal Academy en 1768. Tras heredar una considerable fortuna se volvió perezoso y extravagante, dependiendo en demasía de su gran taller. Aunque fue el escultor inglés de mayor talento del siglo XVIII, su obra carece de uniformidad y de decisión. Sólo ocasionalmente demostró en su trabajo la gran brillantez de que era capaz. Entre las obras de Wilton merecen destacarse diversos bustos, como son los de Bacon, Cromwell, Chatham, Chesterfield, Newton, Swift y Wolfe. También los monumentos al general Wolfe, en la abadía de Westminster, al almirante Holmes y a Stephen Hales.

Witte, Emmanuel de c. 1617-92

El pintor holandés Emmanuel de Witte tocó muchos temas, pero por lo que más se le conoce es por sus interiores de iglesia, en los que se especializó después de su traslado de Delft a Amsterdam a principios de la década de 1650. Sus interiores son diferentes de las obras más objetivas de Peter Saenredam (1597-1665), en el sentido de que los detalles y proporciones de sus edificios están frecuentemente alterados, como en *El coro de la nueva iglesia de Amsterdam* (Rijskmuseum, Amsterdam), donde la elevación está acentuada para destacar la nobleza majestuosa de la iglesia. En otros casos se combinan motivos de iglesias diferentes en un solo edificio, sin que esto vaya en desmedro de la homogeneidad y autenticidad arquitectónica. Las vistas representadas en algunos cuadros son totalmente imaginarias.
Los interiores, enormes, silenciosos, de De Witte están atravesados, por lo general, por dramáticas lanzas de luz que muchas veces son arbitrarias. Éstas, junto con los contrastantes pozos de sombra, aumentan los efectos espaciales y la sensación de temeroso respeto. En este aspecto y en la riqueza relativa de su colorido, la obra de Witte resulta más pictórica que los cuadros geométricamente organizados de Saenredam. De Witte, que nunca logró un desenvolvimiento económico brillante y que acabó suicidándose, pintó también escenas de lonjas de pescado, algunas de las cuales contienen retratos.



Emmanuel de Witte: *Interior de la Oude Kerk, Amsterdam, durante un sermón;* óleo sobre tela; 79 × 63 cm.; c. 1658-9. National Gallery, Londres.



Konrad Witz: *La pesca milagrosa (Cristo caminando sobre las aguas);* témpera sobre panel; 130 × 155 cm.; 1444. Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra.

Witz, Konrad 1400-45

El pintor suizo Konrad Witz nació en Rotteweil, en el sur Alemania. Se trasladó a Basilea y tomó la ciudadanía de esta ciudad en 1435. El año anterior había sido admitido en el gremio de artistas. Aproximadamente en 1435 le encargaron la pintura del retablo del «Speculum». Su única obra firmada y fechada, el retablo de San Pedro fue terminado e instalado en la catedral de Ginebra en 1444.
Desde entonces los retablos realizados por Witz han sido desmantelados, perdiéndose muchas partes de los mismos. Del retablo del «Speculum» se han conservado doce de los dieciséis paneles originales de las alas (Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basilea; Staatliche Museen, Berlin; Musée des Beaux-Arts, Dijon). Sus temas señalan un programa tipológico en el cual las escenas del antiguo testamento y la historia antigua prefiguran escenas del Nuevo Testamento. Es probable que las últimas estuviesen contenidas en la sección central que se ha perdido. Del retablo de San Pedro sólo se conservan las alas (Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra). Constan de cuatro paneles, entre los que figura *La pesca milagrosa,* llamada a veces *Cristo caminando sobre las aguas.* Con su vista del lago de Ginebra, constituye uno de los primeros *retratos* de paisaje. El cuadro podría ser una alusión velada a las deliberaciones del Consejo de Basilea (1431-33). Entre los cuadros de Witz figuran paneles de otros retablos desmantelados, por ejemplo, *El encuentro de Joaquín y Ana* (Offentlichekunstmuseum, Basilea).
Witz no aceptó el blando estilo pictórico que era corriente en el sur de Alemania alrededor de 1430. A través de la influencia de Robert Campin y Jan van Eyck forjó su propio estilo, cuya característica es la forma destacada y firmemente moldeada de sus figuras. Con su aire de dignidad, sus grandes cabezas y sus hombros estrechos, dominan las composiciones que transmiten solamente emociones contenidas. La forma de realismo de Witz deja de lado los detalles minuciosos de la pintura flamenca, salvo en la presentación de las texturas superficiales de materiales como la madera, la piedra, el yeso desconchado y el metal.



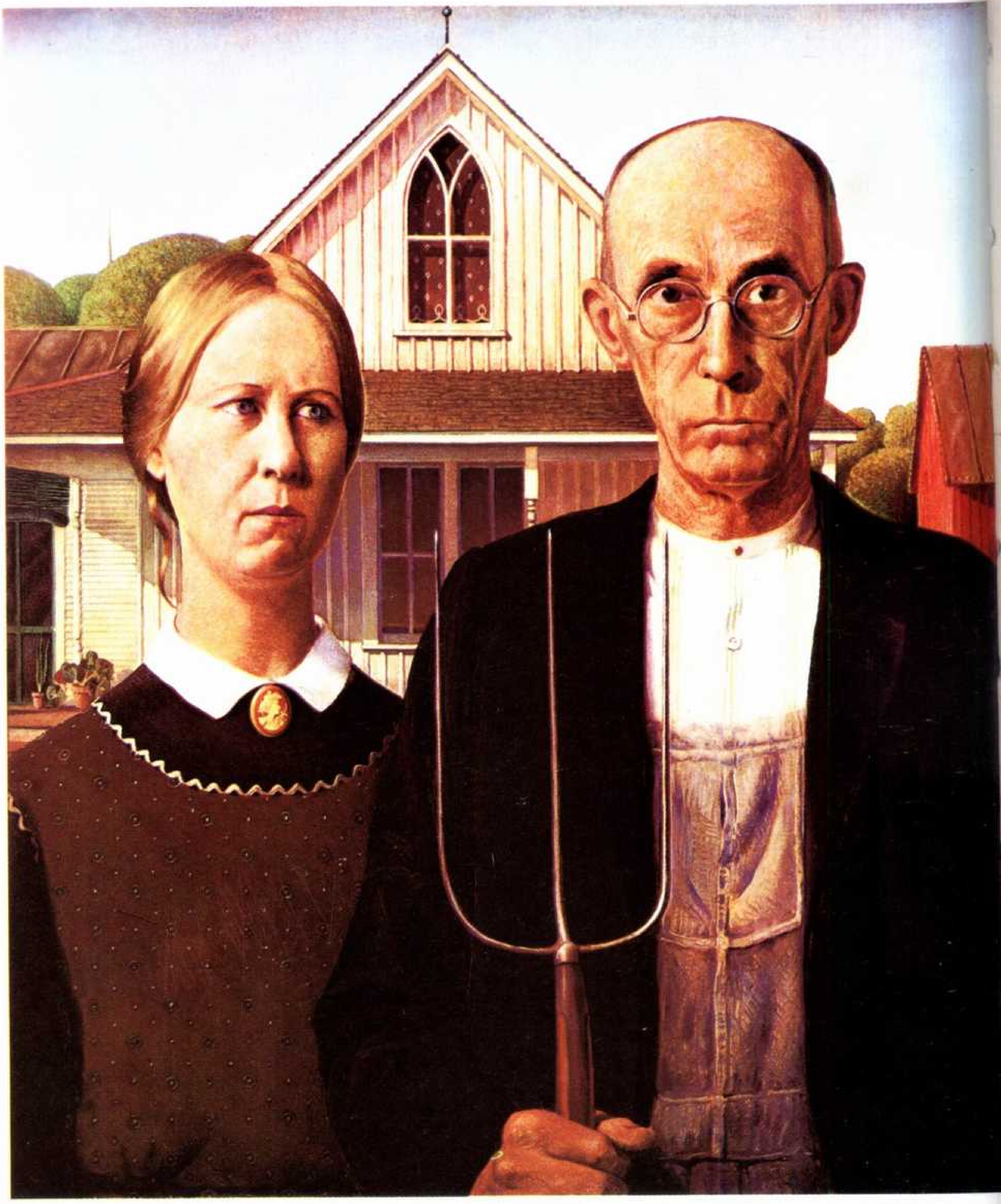
Michael Wolgemut: portada para la «Weltchronil» de Hartmann Schedel; grabado sobre madera; 1493.

Wolgemut, Michael 1434-1519

El pintor alemán Michael Wolgemut nació en Nuremberg, donde fue maestro de Alberto Durero desde 1486 hasta 1490. Antes de eso, Wolgemut se había hecho cargo del taller de Hans Playdewurff, tras la muerte de éste en 1472, y tras casarse también con la viuda del pintor. El estilo personal de Wolgemut como pintor resulta difícil de reconstruir. Su *Misa de San Gregorio* en Andechs (1470-1; Shatzkammer und Reliquienkapelle) fue pintado mientras trabajaba en el taller de Gabriel Mälesskircher, en Nuremberg. Aunque Wolgemut fue el pintor más importante de la ciudad hasta que regresó Durero en 1495, tras su primera visita a Italia, sus numerosos ayudantes de estudio colaboraron en el gran número de retablos pintados durante los años en los cuales fue maestro del taller, de modo que resulta difícil determinar cuál fue la contribución exacta del propio Wolgemut. Estos retablos van desde el altar de la iglesia de la Virgen en Zwickau (1479) y el altar Peringsdörff de 1486-8, pintado para la iglesia de la Santa Cruz, Nuremberg, hasta encargos de la



Wols: *Guache;* guache sobre tela; 22 × 15 cm.; 1949. Colección de John Craven, París.



Grant Wood: *Gótico americano;* tela; 76 × 64 cm.; 1930. Art Institute of Chicago.

última época, tales como el altar mayor de la iglesia de la ciudad de Schwabach (1507-8), donde los elementos tallados fueron obra de un discípulo de Weitstoss.
En los paneles de Peringsdörff, la influencia de Martin Schongauer (c. 1430-91) se suma al preciso tratamiento holándes heredado por Wolgemut de Hans Playdenwurff; la riqueza y sobriedad del colorido da lugar a un efecto sumamente decorativo. Wolgemut colaboró con Wilhelm Playdenwurff en el diseño de los grabados en madera para el Schatzbehalter publicado en Nuremberg (1491) y para la *Weltchronik* (1493) de Hartmann Schedel. Alberto Durero rindió tributo a Wolgemut en su revelador retrato del anciano maestro fechado en 1516.

Wols 1913-51

El pintor, grabador, fotógrafo y escritor Wolfgang Schülze, conocido como Wols, nació en Berlín, en 1913. Aunque dibujó y pintó durante toda su vida, jamás pretendió ser un artista. Era un músico de talento, pero estudió etnografía durante un breve período y luego asistió a los cursos de la Bauhaus en Berlín. En 1932 se trasladó a París donde conoció a Amédée Ozenfant, a Fernand Léger y Jean Arp, entre otros.
Desde 1935 hasta 1936 Wols vivió en España con su esposa, Grety.
A continuación regresó a París, donde realizó su primera exposición de fotografía. Siguió pintando en su tiempo libre y firmando con el seudónimo de Wols. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, permaneció en un campo de concentración durante dieciocho meses. Por entonces empezó sus extraordinarias improvisaciones expuestas por primera vez en 1946 en la galería Drouin, París. Estos dibujos, hechos en hojas de notas y de tamaño sumamente reducido, muestran una evolución gradual a lo largo de seis años. Su iconografía personal se basa en variaciones de figuras, criaturas, edificios y embarcaciones. Algunos de ellos recuerdan las obras de Paul Klee, por ejemplo, *Dockland* (1941-2; colección privada). Posteriormente, la línea abierta, angular, es reemplazada por la característica tela de araña que hace imposible identificar las imágenes. Wols crea un mundo fantástico de vegetación, microorganismos y nervios enmarañados, como en *Crane de Poète* (1943; colección privada).
A su regreso a París, Wols empezó a pintar obras de mayores dimensiones en un estilo semiautomático relacionado con el *tachisme* y con el *art informel*. En su utilización de gruesas capas de pintura se advierte, en parte, la influencia de Jean Fautrier. Los cuadros son abstractos

y textuales, por ejemplo, *Taches rouges* (1949-50; colección privada), y sólo ocasionalmente muestran atisbos de su iconografía anterior. Wols permaneció en París hasta su muerte. Su creciente fama hizo que le encargasen ilustraciones para obras de Sartre, Kafka y otros. Sin embargo, su intensa actividad creativa y su adicción al alcohol minaron su salud, cuyo deterioro lo llevó a la muerte en 1951.

Wood, Grant 1891-1942

El pintor norteamericano Grant Wood nació en Iowa, y vivió allí toda su vida. Por razones familiares empezó tarde su formación artística. En la década de 1920 hizo varias visitas a Europa, donde recibió la decisiva influencia del meticuloso estilo de los antiguos maestros flamencos y alemanes. Su temática fue el mundo de Iowa que conocía, y comunicó tanto a las personas como a los lugares una visión precisa, firme, que se hace patente en la más conocida de sus obras, *American Gothic* (1930; Art Institute of Chicago).

Wotruba, Fritz 1907-

El escultor austríaco Fritz Wotruba se formó inicialmente como grabador, pero más tarde optó por la escultura, estudiando con Anton Hanak en 1926. Produjo su primera escultura de piedra en 1928. Tomó parte en la actividad intelectual vienesa durante la década de 1930 y tuvo una vinculación especial con Josef Hoffmann. Durante la Segunda Guerra Mundial vivió con su esposa en Suiza. En 1945 volvieron a Viena, donde fue nombrado profesor de la Akademie der Bildenden Kunst de Viena. Se hicieron muchas exposiciones de su obra y conoció a Henry Moore en 1951. Wotruba trabajó tanto en piedra como en bronce. Su concepción de la escultura es arquitectónica y monumental y retrata la estructura del cuerpo humano en una masa compacta de formas geométricas (por ejemplo, *Roca femenina;* piedra caliza; 1947-8; Middleheim, Museo de Escultura al Aire Libre, Amberes). Wotruba ha diseñado también decorados teatrales.



Philips Wouwermans: *Vista de una costa con pescadores ofreciendo pescado a un jinete;* óleo sobre panel; 35 × 41 cm. National Gallery, Londres.

Wouwermans, Philips 1619-68

El pintor holandés Philips Pandsz. Wouwermans nació en Haarlem, siendo el hijo mayor de un pintor, y es probable que Frans Hals fuera su maestro. En una primera etapa estuvo influido por las obras de Pieter Verbeecq (c. 1612-c. 54) y por los paisajes de dunas de Han Wijnants (1630/5-84). Aún más influyeron sobre él los pequeños cuadros costumbristas de la vida al aire libre pintados por Pieter van Laer, que en 1938 regresó a Haarlem proveniente de Roma. Sin embargo, Wouwermans fue un artista más productivo, de temas más variados, y que, especialmente en sus últimos años, consiguió una actractiva libertad técnica y una paleta muy luminosa. Se especializó en pequeñas escenas costumbristas y paisajes, a menudo con caballos; pintó campamentos, caseríos, batallas, escenas en establos o en herrerías y muchas vistas de dunas o de la costa.

Wright of Derby, Joseph 1734-97

El pintor inglés Joseph Wright nació en Derby. Fue discípulo del retratista Thomas Hudson, y en 1760 ya tenía una situación consolidada como retratista en los Midlands. Durante la década siguiente pintó sus cuadros más conocidos, en los que representa escenas industriales nocturnas y experimentos científicos. En estas obras emuló los efectos espectaculares de iluminación artificial que había admirado en los cuadros holandeses y flamencos del siglo XVII, en especial las escenas alumbradas por velas de los seguidores de Utrecht del italiano Caravaggio. Wright estudió en Italia desde 1773 a 1775, y se estableció con carácter definitivo en Derby en 1777. En la Royal Academy expuso paisajes italianos, retratos y pinturas de temas literarios. En 1784 rehusó un ofrecimiento de convertirse en miembro de número de la Royal Academy debido a una disputa surgida con motivo de la muestra de sus cuadros. Versátil en cuanto a su técnica pictórica e innovador en la selección y presentanción de sus temas, Wright ocupa una firme posición en la vanguardia del movimiento romántico inglés.

Wu Ch'ang-shih 1844-1927

El pintor chino Wu Ch'ang-shih provenía de Huchow, Chekiang. Su formación primera y su ocupación inicial fueron como tallador de sellos,



habiéndose dedicado a la pintura muy avanzada ya su vida. Fue discípulo de Jen Po-nien (1839-95) y pintó una amplia variedad de temas: figuras budistas, paisajes, flores, bambúes y árboles. Su pintura floral sobrevivió para resumir su estilo, que es a la vez atrevido y sensible. Fue seguidor de Chu Ta y Li Shan; trabajó en un pesado estilo de tinta china, pero con toques de sutil y hermoso color para producir pinturas encantadoras y con frecuencia de gran riqueza. Su caligrafía es enérgica y característica, y desempeña un papel importante.
Uno de los mejores exponentes de la evolución de la pintura de Ch'an, Wu Ch'ang-shih fue uno de los maestros de Ch'i Pai-shih.

Wu Chen 1280-1354

El pintor chino Wu Chen fue de origen humilde y era de naturaleza retraída. Nunca ocupó un cargo oficial, pero se ganó su sustento como adivino hasta que su reputación como pintor empezó a ir en aumento, y pudo retirarse del mundo para vivir tranquilamente en la zona de Chiang Nan. Fue uno de los pintores que trabajaron en esta zona, aunque no el que más éxito tuvo. Su pintura más famosa es el rollo de los *Pescadores* (1342; Freer Gallery of Art. Washington D. C.), una apacible pintura a la tinta sobre papel que representa el paisaje brumoso del área de Hang Chu y de las gentes que viven en barcas. Su técnica de pintura a la tinta es fluida y suave, con elementos de Kao k'o-kung y Chao Meng-fu, pero también de la escuela Hsia-Ma, de quien adoptó el empleo de aguadas y de esconzado expresado por medio del tono. Wu Chen no gozó de una gran estimación durante su vida, pero su empleo libre y sin embargo controlado de la tinta lo convirtió en un artista influyente, admirado por su capacidad para dar apertura al refinado estilo Sung del sur.

Joseph Wright of Derby: *Tapando madrigueras de zorros en las orillas del Derwent;* óleo sobre tela; 97 × 121 cm.; 1773. Derby Museums and Art Gallery.



Wu Chen: *Bambú;* tinta sobre papel; 34 × 44 cm. Museo Palatino Nacional, Taipei.



Andrew Wyeth: *El mundo de Cristina:* témpera sobre panel de yeso; 81 × 121 cm.; 1948. Museum of Modern Art, Nueva York.

Wu Tao-tzu c. 680-c. 740

El pintor chino Wu Tao-tzu provenía de un hogar humilde y quedó huérfano en Yangti, cerca de Loyang, en Honan. Sin embargo, recibió una buena educación, estudió caligrafía y poesía y desempeñó cargos oficiales de segundo orden. Era un hombre de fuerte carácter y se recuerda de él que tenía un genio vivo y le gustaba el vino, y también podía desarrollar una energía extraordinaria. Su reputación como pintor descansa totalmente sobre las historias de la época, ya que no queda nada de su trabajo a excepción de algunas copias descoloridas y algunos grabados. Pocos pintores han despertado tanta admiración y respeto en su vida. La vitalidad y la velocidad con que trabajaba hacían asombrarse a todos. Era capaz de transmitir esta energía con su pintura y abundan historias sobre la calidad casi real de sus pinturas de dragones y caballos. Se decía que en su cuadro de dragones colocado sobre una de las paredes de palacio «las escamas daban la impresión de moverse y cuando amenazaba lluvia brotaban de ellas vapores y brumas». Wu Tao-tzu era budista y pintó muchos murales para templos budistas y taoístas de las dos capitales de T'ang. Desgraciadamente, todos ellos fueron destruidos en las revueltas antibudistas del siglo IX. Sin embargo, las copias y los fragmentos de la época conservados en tesoros como el de Shosoin y el de Nara dan la impresión de una búsqueda de calidad en la línea y en el movimiento, y es probable que Wu fuese un maestro de esta línea modulada. Fue también un maestro del color y de la composición grandiosa. Este pintor, que en muchos aspectos fue la antítesis de Wuang Wei, fue considerado por sus contemporáneos como el mayor artista de la dinastía en todos los aspectos de la pintura. Es probable que fuese el último exponente de muchos estilos diferentes.

Wyeth, Andrew 1917-

El pintor norteamericano Andrew Newell Wyeth nació en Pennsylvania y se formó bajo la tutela de su padre, el artista e ilustrador Newell Convers Wyeth (1882-1944). Su talento afloró muy temprano y ya era conocido durante su adolescencia. Trabaja en un estilo muy exacto y realista que debe algo al surrealismo y mucho más a la fotografía. Su gran éxito y amplia popularidad pueden explicarse por su estilo y su temática, por lo general el escenario y las gentes de las regiones rurales de los Estados Unidos. Su mejor obra, por ejemplo, *El mundo de Cristina* (1949; Museum of Modern Art, Nueva York), se caracteriza también por cierta melancolía y por una sensación de desasosiego.



Johann Zoffany: *Especialistas en los Uffizi:* óleo sobre tela; 124 × 155 cm.; 1772-7/8; colección de la reina Isabel II de Inglaterra.

Jack Yeats: *El final de la temporada.*



Y

Z

de la Corte en Kyoto. Los estilos empleados por Zaichu fueron muy variados y entre ellos figuran obras budistas.

Yeats, Jack 1871-1957

El pintor irlandés Jack Butler Yeats nació en Londres. Era hijo del pintor John B. Yeats y hermano del poeta William Butler Yeats. Pasó la mayor parte de sus años de formación en Sligo, Irlanda, y los recuerdos de su infancia tiñen toda su carrera artística. Asistió a las escuelas de arte de South Kensington, Chiswick y Westminster, en Londres, y a continuación se dedicó a hacer carteles en Manchester (1892-3). Ésta y sus experiencias como ilustrador de libros contribuyeron a dar a sus primeros cuadros al óleo la marcada linealidad que los caracteriza y el atrevido colorido sin relieve (por ejemplo, *El enano del circo,* c. 1911; colección privada). Gradualmente, Yeats fue dando mayor expresividad a su superficie pictórica y liberó sus colores de la descripción naturalista.
A mediados de la década de 1920 sus telas se parecían a las de Oskar Kokoshka y al impresionismo alemán de la última época por el manejo osado de la pincelada. Su temática estaba imbuida de su amor a Irlanda, cuyos mitos, ferias campestres y gitanos aparecían y desaparecían continuamente en medio de los paisajes ventosos que él pintaba.

Yusho, Kaiho 1533-15

El pintor japonés Kaiho Yusho fue (junto con Eitoku y Tohaku) uno de los tres grandes maestros del período momoyama. Provenía de una familia samurai de la provincia de Omi que había sido prácticamente eliminada durante las guerras civiles. El joven Yusho ingresó en el templo zen Tofukuji, en Kyoto, buscando refugio, y allí tuvo como maestro a Motonobu. Su manera de aplicar la tinta conservó siempre el vigor directo que se observa en la obra de muchos artistas samurais, especialmente en sus afiladas ramas de árbol. Su serie de biombos con paisajes que se encuentran en el Kenninji (Kyoto) se cuenta entre los últimos grandes monumentos de pintura a la tinta, en la que se encuentra una atmósfera y un vigor intelectual propios de la tradición china.

Zadkine, Ossip 1890-1967

El escultor francés Ossip Zadkine nació en Smolensk, Rusia. Su madre era de origen escocés y pertenecía a una familia de constructores de barcos. Estudió y trabajó en Londres (1906-8), y se estableció en 1909 en París, donde habría de estudiar durante un breve período de la École des Beaux-Arts bajo la dirección de Jean Antoine Injalbert. Entre 1914 y 1918 sirvió en el ejército francés. Vivió en París desde 1918 hasta 1941, viajando y exponiendo incansablemente. Como artista exiliado, Zadkine vivió en Nueva York desde 1941 hasta 1945. A su regreso a París en este último año, entró como profesor de escultura en la Académie de la Grand Chaumière. Su obra más famosa es el monumento que conmemora el bombardeo de Rotterdam de 1940, *La ciudad destruida* (bronce; 1951-3; Quai de Leuvehaven, Rotterdam).
La obra realizada por Zadkine durante su adolescencia y parte de su juventud refleja tanto su participación en el cubismo como en los círculos parisinos en los que se movía y de los que formaban parte Picasso, Modigliani y Cocteau. Al llegar a sus treinta y cinco años, las superficies geométricas de su obra se habían extendido, dividiéndose y muchas veces alargándose.

Zaichu, Hara 1750-1837

El original pintor japonés Hara Zaichu fue el fundador de la escuela *hara*. Como muchos artistas de su época, estudió a los pintores chinos de los períodos Sung y Ming, pero formó su estilo genuino después de adoptar algunos de los métodos naturalistas de Okyo, aunque no se sabe si conoció a éste.
El resultado es a veces una mezcla de estilos *nanga* y *shijo* como en *Reunión de eruditos* (British Museum, Londres). En un período posterior de su vida sumó a su estilo técnicas y temas tradicionales *yamatoe* y el estilo resultante fue el preferido de sus protectores reales. Sus sucesores, Zaimyo, Zaisho y Zaisen pintaron para los edificios

Zeuxis fl. c. 400 a. de C.

El pintor griego Zeuxis nació en Heraclea, al sur de Italia, pero también trabajó en Grecia. A la ciencia del sombreado creada por Apolodoro sumó el empleo de las luces que fue el siguiente paso importante hacia el realismo de un artista como Apeles. De él se decía que había pintado un cuadro de un muchacho con unas uvas donde la fruta parecía tan natural que los pájaros volaban hacia ella. Otra obra famosa fue *La familia del centauro,* descrita en detalle por Luciano por la originalidad del tema y por la técnica colorista. Zeuxis se hizo muy rico gracias a su arte. No se conservan obras originales de este pintor.

Zimmermann, Hermanos siglos XVII y XVIII

Los hermanos Zimmermann, de origen alemán, fueron en un principio estucadores de la Escuela de Wuessobrunn. Johann Baptist Zimmermann (1680-1758) llegó a ser un destacado pintor de frescos de la Alemania meridional, y Dominikus Zimmermann (1685-1766) trabajó como arquitecto; ambos colaboraron en numerosos proyectos importantes. El primer encargo en el que se sabe que trabajaron conjuntamente casi al comienzo de sus carreras como maestros independientes fue la decoración de la iglesia, sacristía y biblioteca del monasterio de Buxheim (1910-12). Dominikus ya había comenzado la decoración de la Marienkapelle del monasterio el año anterior. Mientras tanto, trabajando independientemente, Johann Baptist había decorado la iglesia abacial de Edelstetten con estucos y frescos (1710), y la sacristía de la iglesia abacial de Waldsee (firmada y fechada en 1710).
En las obras de sus comienzos, como las mencionadas, las decoraciones al estuco estaban diseñadas y realizadas por los Zimmermann. Más adelante, en la Sala de la Escalera y en la Festsaal de Schloss Schleissheim (1720-5), Johann Baptist fue el único encargado de la realización, siguiendo (junto con



Taddeo Zuccari: *Estudio de un varón desnudo;* tiza roja sobre papel; 42 × 29 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

Charles Claude Dubut) los diseños de Effner.
A continuación Johann Baptist pintó excelentes estucos según diseños de Cubilliés en Munich Residenz (1731-3) y en la Amalienburg, en el parque de Schloss (1734-9). En Edelstetten los estucos pertenecen al tipo de follaje primitivo de Wessobrunn, pero en el techo de la biblioteca de la abadía, en Ottobeuren (1715-18), los estucos, de composición más ampulosa, tienden hacia el rococó.
Los frescos subsidiarios allí ejecutados incluyen breves trechos de balaustrada pintados de una manera ilusionista; en el techo de la biblioteca de la abadía de Benediktbeuern (1725), éstos se encuentran incluidos dentro de los estucos actuales.
La iglesia parroquial de Günzburg (1736-41), realizada exclusivamente por Dominikus, junto con la elegante Annakapelle de Buxheim (1738-40), diseñada y decorada por ambos hermanos, son pasos intermedios en la evolución que conduce a la iglesia de peregrinaje de Die Wies. La iglesia fue construida y decorada por los hermanos entre 1746 y 1754; su nave oval y su coro con galería están basados en Günzburg.
La riqueza y vitalidad de la decoración la convierten en el punto culminante de su fase de rococó bávaro.

Zoffany, Johann 1734/5-1810

El pintor Johann Zoffany nació en Alemania, y recibió sus primeras enseñanzas en su país, pero su reputación descansa en los retratos y en los grupos de conversación que pintó en Londres y en Roma, donde estudió bajo la dirección de Mengs durante varios años. En 1760 se dirigió a Inglaterra, donde pintó a partir de 1762 una serie de retratos teatrales. Se convirtió en miembro de la Royal Academy y tras hacer algunos trabajos en Italia, regresó a Londres en 1779.
Zoffany fue miembro de varias academias italianas y en la década de 1780 trabajó en la India.
Representó de una manera vívida la posición social y las actividades de coleccionista de arte del noble inglés que había emprendido el Gran Tour (por ejemplo, *Charles Towneley entre sus mármoles*, 1790; Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley).



Federico Zuccari: *Retrato de Vicenzo Borghini;* tiza negra y roja sobre papel; 14 × 9 cm.; c. 1570-4. British Museum, Londres.

Zuccarelli, Franceso 1702-88

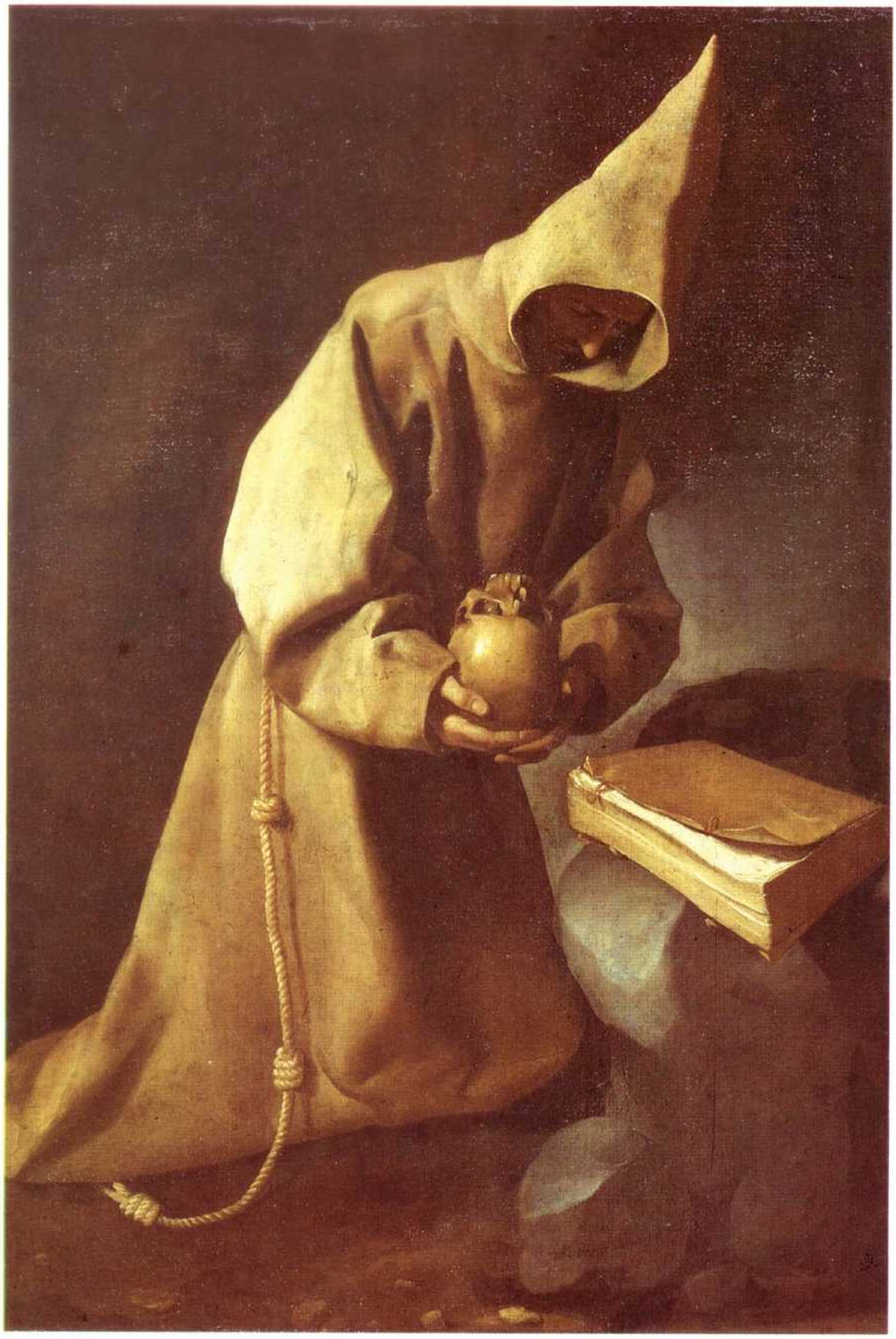
El pintor italiano Franceso Zuccarelli, florentino de nacimiento pero veneciano por adopción, pasó aproximadamente quince años en Inglaterra en dos visitas hechas entre 1752 y 1771 y fue uno de los fundadores de la Royal Academy. Dulcificó el paisaje ideal de Claude para adecuarlo al gusto rococó, pintando con colores pastel y pinceladas blandas, cremosas. Sus paisajes, que también muestran la influencia holandesa, pueden estar poblados de campesinos o de dioses, pero por lo general tienen el mismo clima dulcemente pastoril. Es probable que Zuccarelli conociera a Richard Wilson y que influyera sobre él, respondiendo al gusto inglés por los «cuadros fantasiosos», con figuras más que con paisajes naturales. La fama de que gozó en vida fue mucho mayor que la de Wilson.

Zuccari, Hermanos
siglos XVI y XVII

Los hermanos italianos Taddeo (1529-66) y Federico (c. 1542-1609) Zuccari fueron sucesivamente los exponentes más destacados del manierismo en Roma en las postrimerías del siglo XVI. Ambos nacieron cerca de Urbino. No se sabe dónde se formó Taddeo, pero en los comienzos mismos de su carrera puso en marcha un programa destinado a reformar el arte de la pintura. Deliberadamente modeló su estilo de acuerdo con el de los grandes maestros de comienzos del siglo XVI, como Rafael y Correggio, rechazando la excesiva complejidad del manierismo florentino de mediados de siglo.
Federico comenzó su carrera como ayudante de su hermano. Después de la prematura muerte de Taddeo, acaecida en 1566, se hizo cargo de la terminación de dos de los ciclos al fresco de grandes proporciones que su hermano había iniciado en la Sala Regia del Vaticano y en la Villa Farnese, en Caprarola. Federico habría de ampliar el alcance del programa de reforma de su hermano con sus constantes viajes tanto por Italia como por el extranjero.
En 1574 hizo un viaje a Francia, Amberes e Inglaterra, donde se supone que pintó un retrato de la reina Isabel. Entre 1578 y 1579 terminó los frescos de Vasari pintados en la cúpula de la catedral de Florencia; durante los primeros años de la década de 1580 estuvo ocupado en el palacio de los Dogos, en Venecia; y en 1585 fue invitado a España para trabajar en El Escorial.
El estilo ecléctico de Federico cobró autoridad gracias a sus actividades como docente y como teórico.

Zurbarán, Francisco de
1598-1664

El pintor español Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos, Badajoz. En 1614 era aprendiz de Pedro Díaz de Villanueva, en Sevilla, y en 1617 se había establecido en Llerena, Badajoz. Allí, en 1626, firmó un contrato para pintar veintiuna telas para los dominicos de San Pablo el Real, Sevilla, y en 1628, veintidós telas para la Calzada de la Merced, de Sevilla.
A instancias de las autoridades municipales estableció su residencia en Sevilla en 1629; esto le trajo aparejado el antagonismo de los pintores locales, encabezados por Alonso Cano.
Es casi seguro que Zurbarán conoció a Velázquez durante su período de



Francisco de Zurbarán: *La meditación de San Francisco;* óleo sobre tela; 114 × 78 cm.; 1632. Colección del Dr. A. E. Shaw, Buenos Aires.

aprendizaje en Sevilla, ya que la influencia de este pintor es evidente en su pintura del período de Llerena. Pronto dominó la técnica de representación de la realidad mediante el modelado plástico. Su estilo tenebrista era comparable al de Caravaggio, como puede verse en su *Crucifixión* de 1627 (Art Institute of Chicago). Utilizó el mismo estilo en las cuatro obras con que contribuyó en 1629 a la serie para la orden franciscana, en Sevilla (se conservan paneles en el Louvre, París, y en la Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde). Éstas se cuentan entre las muchas composiciones sobre la vida monástica que pintó durante su carrera.
En Sevilla, Zurbarán logró mayor luminosidad en *El nacimiento de la Virgen* (c. 1629; Norton Simon Museum, Pasadena, California), *La Inmaculada Concepción* (1630; Museo Diocesano, Sigüenza) y en *La Casa de Nazaret* (c. 1630; Art Gallery, Cleveland). En el *Bodegón* fechado en 1633 (Norton Simon Museum, Pasadena, California) llegó a la perfección en la ejecución y a la simplicidad en la composición que, unidas a un profundo contenido místico, transforman este cuadro en una obra maestra de la pintura europea.
Este nivel de perfección no se mantuvo en las series de Zurbarán sobre *Los trabajos de Hércules* y *La defensa de Cádiz* (Museo del Prado, Madrid), pintadas en 1634, en Madrid, para el palacio del Buen Retiro. Sin embargo, en Sevilla, entre 1638 y 1639, alcanzó la cima de su arte en los ciclos monásticos y religiosos, tanto en los temas jeronimianos para la sacristía del monasterio de Guadalupe (Cáceres) como en la serie del Nuevo Testamento hecha para la cartuja de Jerez de la Frontera (actualmente en el Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble, y en otros museos).
A fines de la década de 1630 Zurbarán había empezado a enviar pinturas al Nuevo Mundo, sobre todo después de 1646, mientras crecía la popularidad de Murillo, pero inevitablemente su calidad empezó a declinar. En la *Anunciación* (1650; Philadelphia Museum or Art) rebajó el contraste entre la luz y la sombra, adoptando a continuación un estilo más terso, semejante al de Murillo, como en *La Virgen y el Niño con San Juan* (1658; Museum of Art, San Diego). Tras establecerse en Madrid en 1658, Zurbarán produjo unas cuantas obras notables como la *Inmaculada Concepción* (1661; Museo de Bellas Artes, Budapest) y *La Virgen y el Niño con San Juan* (1662; Museo de Bellas Artes, Bilbao).
A Zurbarán le faltaba inventiva. Con frecuencia basaba sus composiciones en grabados de pintores del Norte, y a sus obras les faltaba muchas veces movimiento, así como cierta cohesión entre las figuras terrenales y las celestiales. A pesar de esto, en tiempos modernos su fama ha ido en aumento por la exaltación mística o el reposo que se refleja en sus ciclos monásticos. También es muy apreciado por su habilidad para la representación naturalista y por la sutil utilización del color y de la luz, tanto en sus cuadros monásticos como en sus escasos retratos y bodegones.
Durante su período de Sevilla, Zurbarán empleó muchos ayudantes en su estudio, entre ellos a su hijo Juan (nacido en 1620), de quien se conocen dos composiciones de bodegón firmadas (Museo de Arte, Kiev, y colección privada).



EX LIBRIS Scan Digit



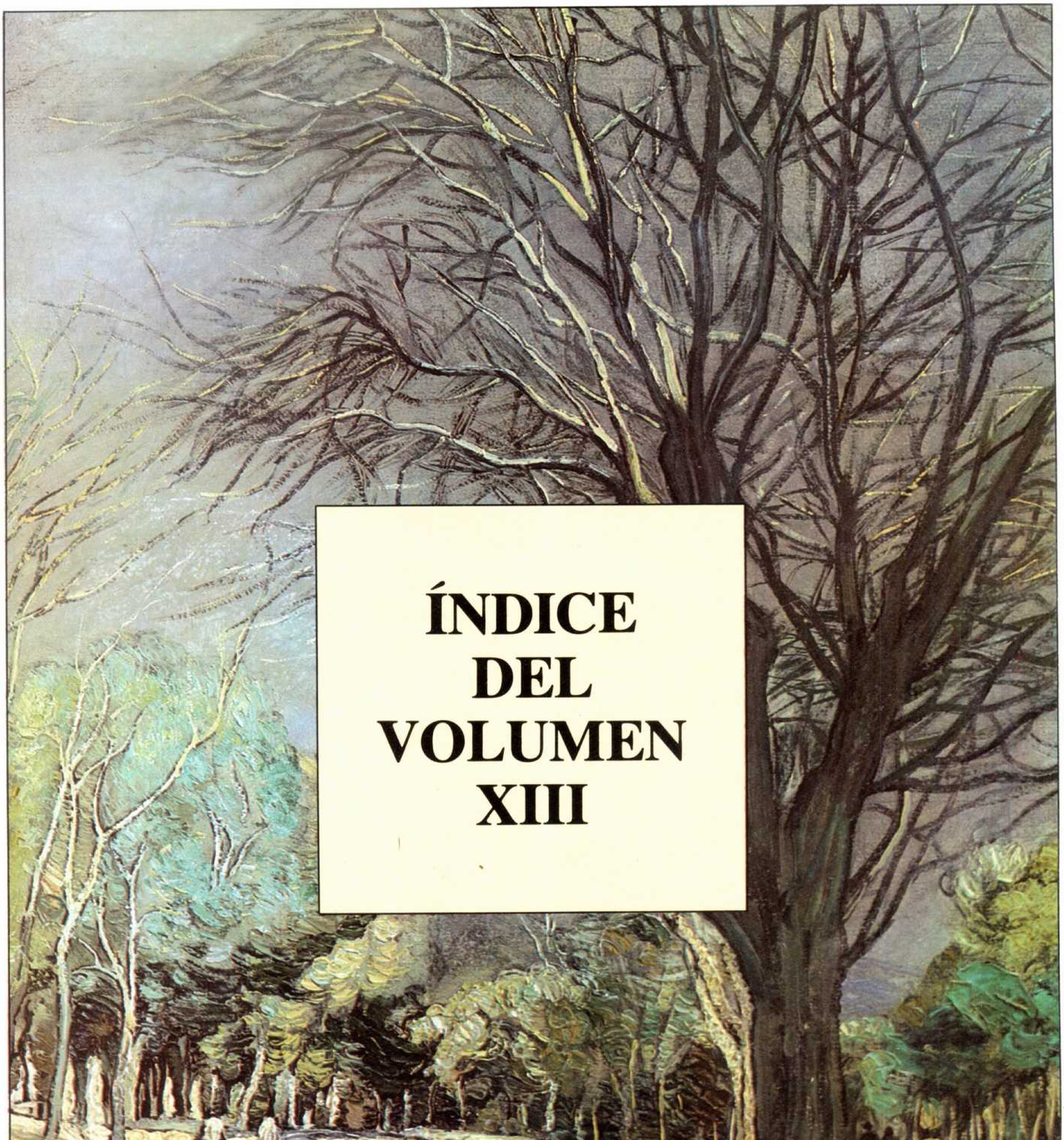
The Doctor

http://thedoctorwho1967.blogspot.com.ar/

http://el1900.blogspot.com.ar/

http://librosrevistasinteresesanexo.blogspot.com.ar/

ÍNDICE DEL VOLUMEN XIII

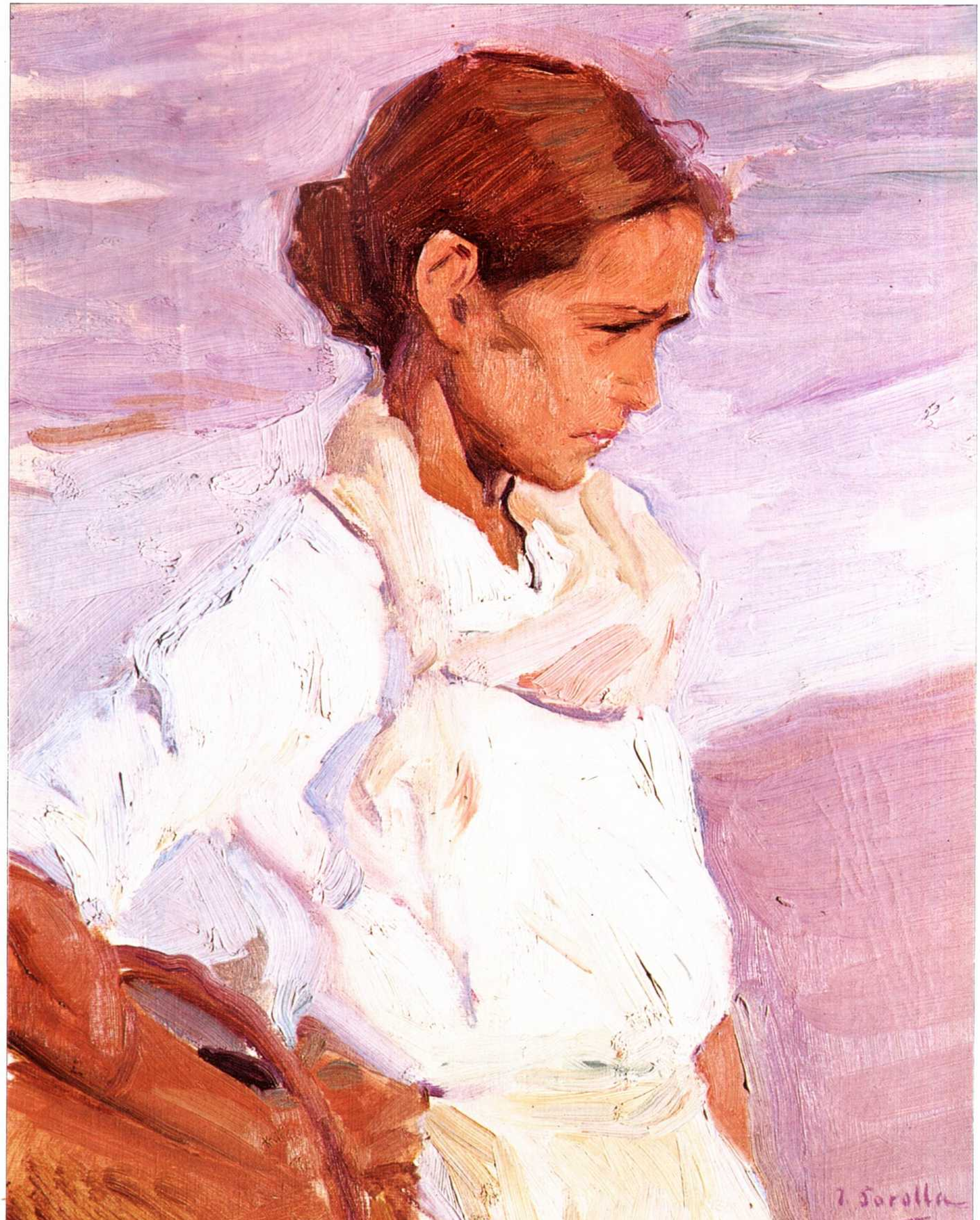


Paisaje de El Escorial, det. (Zuloaga). Colección particular.



***El indiferente* (Watteau). Museo del Louvre, París.**

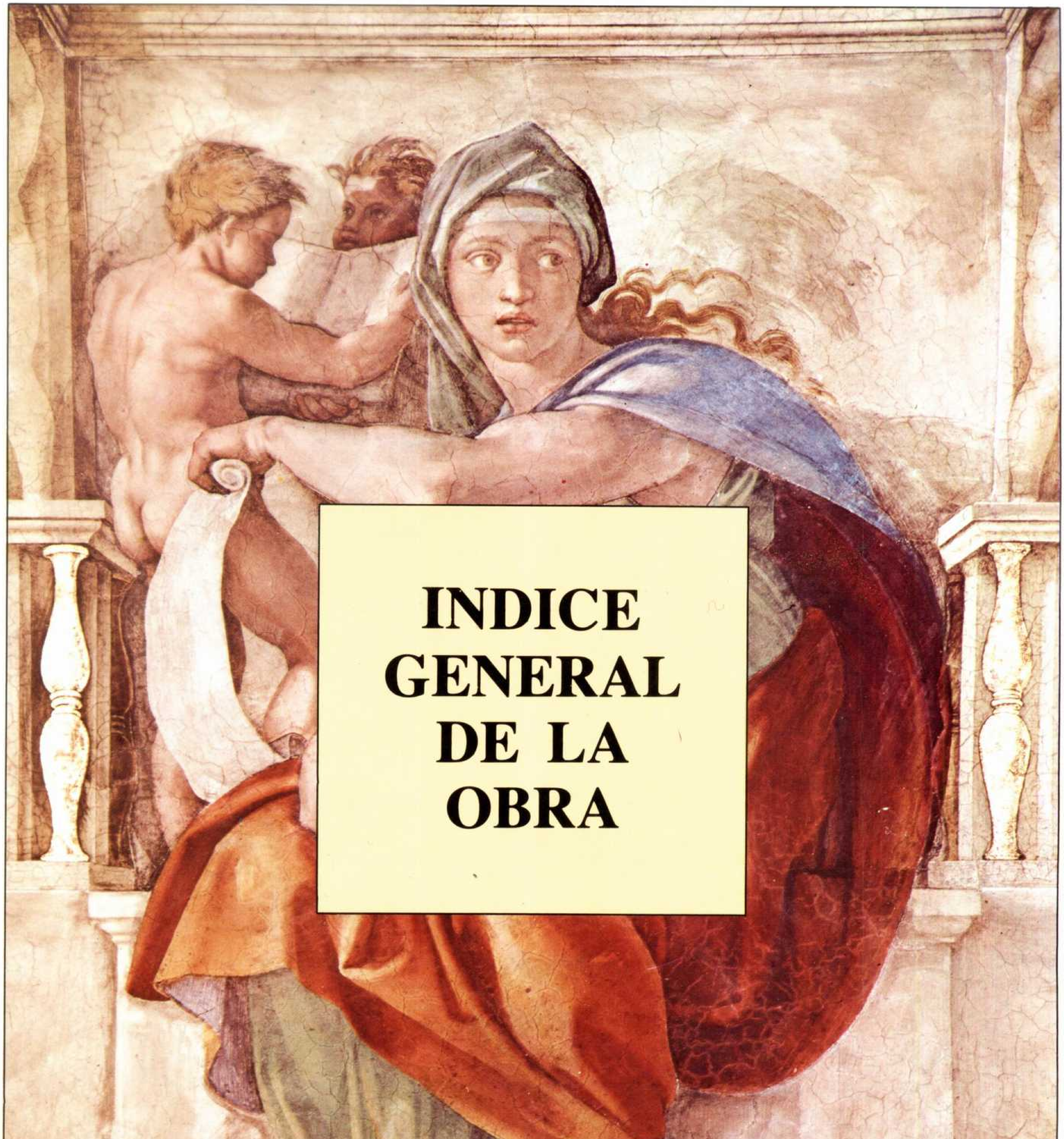
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



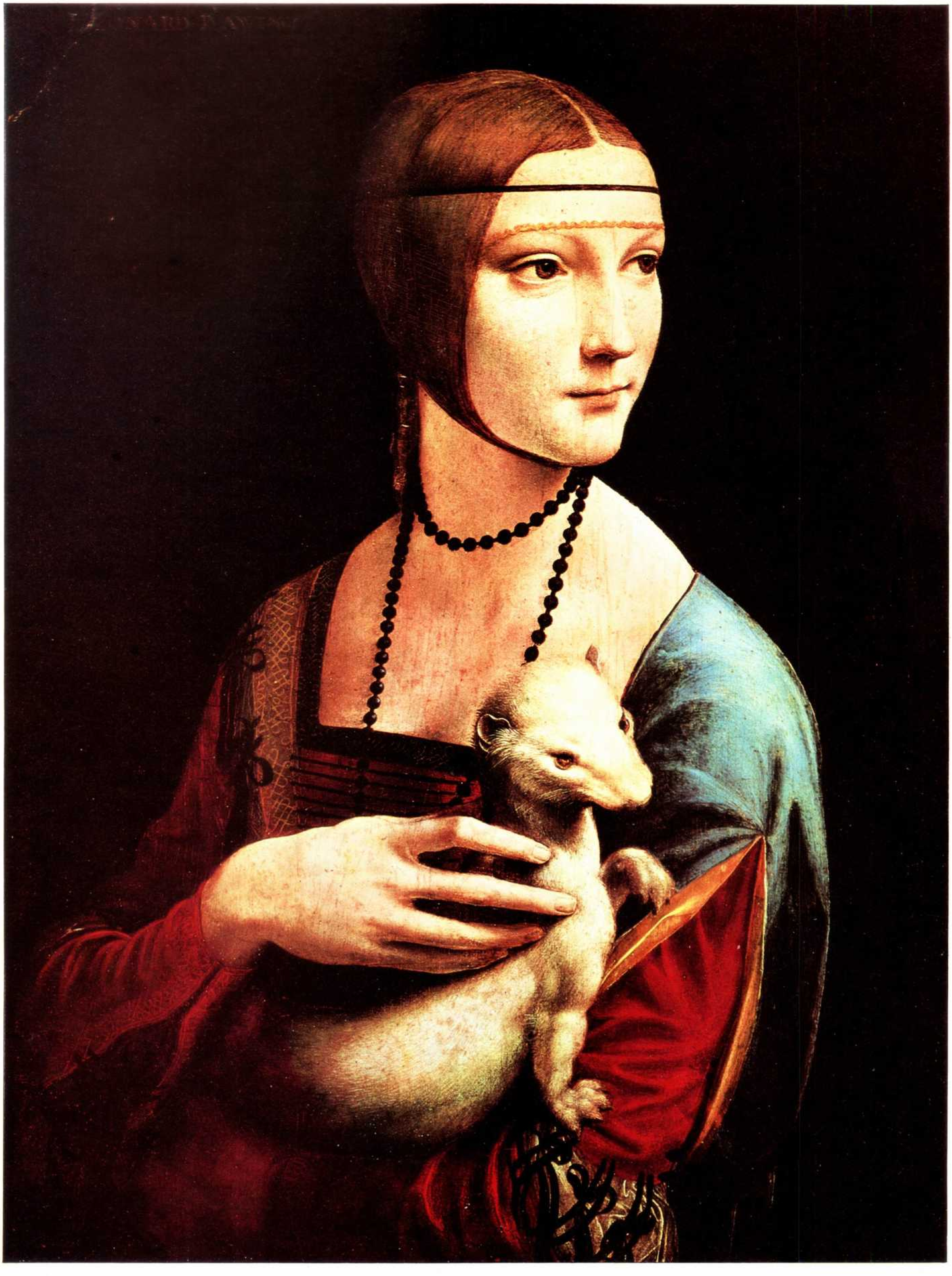
Pescadora valenciana (Sorolla). Colección particular.



INDICE GENERAL DE LA OBRA



La Sibila Délfica (Miguel Ángel). Capilla Sixtina, Vaticano.



Retrato de dama con armiño (Leonardo). Czartoryski Muzeum, Cracovia.

ÍNDICE TEMÁTICO

VOLUMEN 1

VOLUMEN 2

VOLUMEN 3

VOLUMEN 4

CONTENIDO 463

VOLUMEN 5

CONTENIDO 615

VOLUMEN 6

CONTENIDO 767

VOLUMEN 7

VOLUMEN 8

VOLUMENES 9-13

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE ARTISTAS



13

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

sarpe